MUSIC·HS COS

A. COSTA

PENSIERI

SULLA

STORIA DELLA MUSICA

INVENTARIO N. 7197

TORINO
FRATELLI BOCCA EDITORI
MILANO - ROMA - FIRENZE
1900

Pensieri sulla storia della Musica

Capitolo I.

Della forma nella musica.

La lettura e l'udizione degli ultimi lavori musicali tanto teatrali che di soggetto sacro e che hanno più o meno spontaneamente suscitato interesse nel pubblico, mi hanno fatto notare una somiglianza fra la musica antica e la modernissima che, sebbene possa sembrare a primo aspetto soltanto apparente, pure, se si considera l'intiero periodo del glorioso svolgimento della musica dal secolo XV al XIX, non può non rivelarsi come reale. Poichè la musica, come ogni altro prodotto dell'intelletto umano, ha dovuto seguire uno svolgimento progressivo passando per tutte le fasi che si riscontrano dal nascere al morire di un organismo.

E come quello di un organismo è certamente da considerare lo svolgimento della musica come anche di ogni altra arte. I singoli artisti ne prendono le forme dai loro predecessori e le trasmettono ai successori e ciascuno vi aggiunge più o meno di quello che egli ha potuto vedere di quell'organismo completo ideale che i primi non videro se non in parte e realizzarono anche in parte. Con questo lavorìo, che ciascun artista compie inconsciamente e come per istinto, un'arte si perfeziona seguendo non il capriccio di isolati individui, ma la linea ferma e sicura che tende (per quanto si può) alla realizzazione di un ideale.

Questo sente ogni vero artista e questo è avvenuto nello svolgimento della musica.

Dalla sua infanzia al tempo presente è una linea continua quella che la musica ha seguìto; ma una linea che, innalzatasi con un pro-

cedimento di secoli, s'incurva ai nostri giorni alla discesa. Il lettore penserà: — Eccoci alla solita parabola; — e tentennerà il capo ricordando come in ogni tempo i cambiamenti parvero decadenza, e forse concluderà fra sè stesso: — nulla di più ordinario delle odierne previsioni pessimistiche. — Tuttavia se il cortese lettore vorrà seguirmi fino alla fine, spero di riuscire a persuaderlo che non sempre un'osservazione così generale come quella che io, forse a torto, gli attribuisco, coglie nel segno; che, se non altro, il nostro caso non è di quelli che possono giudicarsi così facilmente, e, infine, che gl'indizi su cui desidero trarre la sua attenzione sono abbastanza serî e degni di essere ben ponderati.

Il primo di questi indizi sta appunto in una certa somiglianza la quale, come accennavo sopra, passa fra la musica antica e la modernissima; nello stesso modo che, come ognun sa, la vecchiaia per molti riguardi somiglia all'infanzia; cosicchè il vecchio, come suol dirsi, rimbambisce; e la musica modernissima, malgrado del grande apparato fonico e scenico, in fondo rimbambisce anch'essa.

In che consiste precisamente questa somiglianza fra la musica antica e la recente? — Di questo appunto vogliamo ora occuparci.

***

La musica è nata come mezzo di espressione della parola. Difficilmente anche oggidì chi canta, canta senza parola. Anche quando il contadino durante il monotono lavoro dei campi, illude il tempo facendo risuonare per le valli le sue lunghe melopee, il suo cantare si appoggia sopra parole per lo più legate in versi, le quali determinano tanto il succedersi dei suoni, quanto il periodico fermarsi sopra una pausa. Così è anche presso tutti i popoli e così è stato certamente fin dai tempi più antichi. Il cercare di riprodurre una melodia indipendente dalle parole per mezzo di istrumenti, denota già un notevole progresso ed evidentemente questo desiderio suppone già l'esistenza di un sentimento musicale il quale doveva aver trovato il suo mezzo spontaneo di manifestazione nella voce umana. La musica pura quindi, indipendente dalla parola è da ritenersi come derivata da quella legata, col canto, alla parola. Gli istrumenti i più primitivi sono stati sempre istrumenti puramente ritmici senza suono

musicale, come tutti i tamburi, tam-tam, campanelli ed altri simili che sono tuttora in uso fra i selvaggi. Il ritmo su cui tali melodie primitive erano e sono modellate (se non è il semplicissimo:

oppure

dei selvaggi ripetuto indefinitamente come fanno anche i bambini) è sempre da ricercarsi negli accenti del verso; e tale, io credo, è stata presso tutti i popoli l'origine della musica qualunque sia stato il suo posteriore svolgimento.

Quando, dopo la caduta dell' impero romano e l'oblio di quel che la civiltà greca aveva prodotto in fatto di musica, il sentimento musicale si ridestò nella Chiesa, esso tornò a percorrere la medesima via. Le melodie gregoriane sono generalmente anch'esse una semplice melopea senza forma, regolata soltanto dal senso e dagli accenti delle parole alle quali serve di colore espressivo. Ma, col tempo, il bisogno di accentuare ancora più il significato intimo delle melodie, dava origine alla polifonia che, rozza e incerta sul principio, doveva poi raggiungere quella maravigliosa potenza, per la quale soltanto, la musica, fatta completa, ha potuto finalmente dire tutto quello che ha saputo dire. Contemporaneamente al perfezionarsi della polifonia e quindi dell'armonia, il ritmo musicale, liberatosi a poco a poco da quello delle parole, prese un andamento suo proprio; il periodare delle frasi musicali non fu più modellato su quello del senso logico del discorso, ma trovando nell'essenza stessa del sentimento una ragione nuova intimamente ed esclusivamente musicale, costruì disegni propri indipendenti da ogni guida esterna e l'arte dei suoni divenne finalmente un'arte a sè: divenne la *musica*.

Allora due direzioni si svolsero parallele in quest'arte nuova: l'una rimase unita alla parola, traendo anzi da questa il sentimento generale, ma pur tuttavia seguendo, per quanto era possibile, linee sue proprie; l'altra libera completamente da ogni legame di discorso e diretta soltanto da quelle linee che regnano ed hanno valore solo nella concezione puramente musicale.

Nel seguente capitolo esamineremo un poco più a fondo che cosa

s'intenda propriamente con queste linee o rapporti o disegni musicali i quali, sebbene non abbiano nulla a fare coi rapporti logici dei concetti nel discorso, tuttavia regolano e debbono regolare con sicurezza lo svolgimento della musica. Qui importava solo far distinzione fra questi due generi di musica: il primo, che accompagna la parola seguendola, senza troppo disturbarla, nel suo andamento logico; il secondo, dove la musica, seguendo linee del tutto sue proprie, si emancipa dalla parola, creando un organismo che ha per sè stesso vita e significato. Il primo genere comprende la musica drammatica, il secondo principalmente la Sinfonia.

Usando un'espressione che in questo caso può riuscir banale, ma che è pur chiara, il genere sinfonico potrebbe chiamarsi musica pura, e l'altro applicata; e potremmo anche osservare che nella musica, come in tutte le altre umane discipline, la parte applicata nasce prima e da essa trae origine poi la parte pura.

La via sulla quale il sentimento musicale si spingeva già dal principio del secolo XV conduceva, come abbiamo detto, verso una forma sempre più precisa e conseguente nelle sue parti e in questa tendenza essa veniva spesso in conflitto con la parola. Il sentimento musicale provava talvolta, nel corso di un pezzo, il bisogno di simmetria, di un ritorno a pensieri musicali presentati sul cominciare, mentre il testo proseguiva per la sua strada nello svolgimento puramente discorsivo dei concetti. La musica istrumentale, libera da tali difficoltà, si avviava invece sicura verso la costituzione di quel maraviglioso edifizio artistico che fu poi coronato con la Sinfonia; mentre la musica vocale si muoveva incerta fra continui compromessi e concessioni tanto da parte della musica quanto da parte delle parole. La musica fu spesso costretta a rinunziare allo svolgimento vasto e a quella unità che costituisce il maggior vanto della Sinfonia; e d'altra parte il testo dovè rassegnarsi a ripetizioni di parole e di concetti ed anche a ritmi e modi di periodare non sempre in armonia col proprio carattere. — I due elementi non potevano completamente fondersi.

Certamente quanto più il testo, innalzandosi nella lirica, si fissa quasi in un solo sentimento, tanto più la musica si avvicina a quella libertà che le permette di seguir le proprie leggi e di sollevarsi a quella unità e conseguenza perfettamente musicali che si ammira, per es.,

nella maggior parte dei cori dell'immortale G. S. Bach. Chi può sentire i cori d'introduzione e di conclusione delle *Passioni*, il *Kyrie* della *Messa solenne* e tanti altri nelle numerose *cantate* del grande di Eisenach, senza rimaner convinto che tale perfezione musicale possa raggiungersi anche nel genere vocale? Ma dobbiamo ricordare qui ciò che osservò già lo Schopenhauer: che cioè la parola, in tali momenti, quasi scomparisce e, dato appena, per così dire, un cenno del sentimento, lascia alla pura musica il còmpito di esprimere per sè stessa coi suoi propri mezzi tutto ciò che in quelle poche e povere parole era appena indicato. Che cosa non ha saputo dire Bach sopra due sole parole: *Kyrie eleison*, nella *Messa solenne*! In quel coro sublime le due parole che ne compongono tutto il testo non hanno quasi maggiore importanza che di sillabe destinate ad offrire al coro il modo di emettere la voce.

Ma nella musica drammatica, dove l'elemento discorsivo non può scomparire e dove veramente si ricerca questo connubio tra la parola e la musica, rispettando in ognuna i suoi diritti, le cose stanno in altro modo. Nella musica drammatica la parola s'impone e l'ufficio della musica non può esser che quello di aggiunger colore, forza e pienezza ai sentimenti espressi. La cosa è presto detta; ma siccome per musica noi non possiamo più intendere una melopea indeterminata e schiava della parola come fu nei suoi primordi, ma dobbiamo invece intendere un organismo ed anzi un organismo il quale si svolge sopra linee e principî che non sono quelli stessi che regolano la successione dei concetti, così questo connubio tra musica e parola divenne, nei tempi moderni (intendo fino alla metà del presente secolo), oltremodo malagevole. Dei due elementi uno ha sempre sofferto, e quello che in tutto questo periodo fu il più spesso malmenato è stato senza dubbio la parola.

Ma a questo proposito dobbiamo fare un'osservazione importante: e cioè che questo noto strapazzo delle parole nella musica drammatica fu, fino ad un certo punto, conseguenza necessaria del forte sentimento artistico che guidava lo svolgimento della musica con un progresso così costante e sicuro verso la conquista delle forme che, sole, possono dirsi veramente musicali e per le quali la musica potè divenire un'arte completa, perfetta, del tutto autonoma.

In tutto questo periodo la musica, nel suo vigore giovanile domina

la parola e l'obbliga a piegarsi alle sue esigenze, e quando nel dramma, per necessità dell'azione, il discorso doveva farsi avanti e fare intendere con precisione ciò che essa aveva a dire, la musica ha semplicemente preferito di cedere momentaneamente il posto; si è, per così dire, ritirata in disparte riducendosi quasi ad una apparenza, per lasciare, col recitativo, il campo alla parola. Con questi criteri si è svolta la musica drammatica dal Monteverde ai nostri giorni. La distinzione netta fra Recitativo ed Aria (o comunque voglia chiamarsi) è una prova del giusto criterio che si aveva del valore della musica; poichè da un lato non tutto quel che l'uomo fa o dice è musicale, e dall'altro la musica non può, come musica, seguire sempre i concetti nella loro forma discorsiva. Essa perciò trovò più conveniente di attendere nel dramma il momento in cui avesse potuto comparirvi tale quale essa è con quelle forme che le sono proprie ed essenziali.

Tutto ciò ha portato necessariamente nella musica drammatica e specialmente nell'Opera tutti quei convenzionalismi che ben conosciamo e che da mezzo secolo circa sono divenuti l'oggetto delle critiche e del ridicolo il più acerbo. E giustamente; poichè il dramma, l'azione, se ne vogliamo una, ha pure le sue leggi; ed offenderle ad ogni passo, sia pure per il lodevole scopo di deturpare il meno che si può un'altra arte, non può che produrre un lavoro, nel suo insieme, manchevole e perciò non efficace nè duraturo. Non si deve pretendere di riunire due elèmenti senza fare giustizia alle qualità di ciascuno.

Queste sono state le ragioni principali che hanno provocato la riforma intrapresa dal Wagner; l'equilibrio che gli artisti andavano cercando fra i due elementi, la parola e la musica, non si era raggiunto; la musica prepotente si aveva conquistato una quasi assoluta padronanza ed aveva ridotto la sua compagna, la parola, al semplice stato di *ancilla musicae*.

Il Wagner si propose di ristabilire questo equilibrio. Egli volle creare una nuova Opera dove tutti quei convenzionalismi di cui sopra ho parlato fossero evitati e dove parole e musica si riunissero veramente senza sforzo; cosa raramente o mai ottenuta da prima. È perciò sommamente importante studiare l'opera del Wagner e vedere se veramente o quanto egli abbia corrisposto a questo suo proponimento ed all'aspettativa dell'arte.

Ma perchè la questione è abbastanza complessa, è necessario entrare un poco più dettagliatamente in ciò che finora ho accennato molto in generale e premettere un breve cenno storico sullo svolgimento della forma nella musica, cercando di chiarire, per quanto si può, in poche pagine, quello che si debba intendere con codesta forma musicale.

Capitolo II.

Svolgimento storico della forma nella musica pura.

In che consiste la forma musicale? *Forma*, nel suo significato più vasto, vuol dire: rapporto di parti fra di loro; e questo rapporto suppone una Unità che traspaia dall'insieme di queste parti in rapporto. Così noi chiamiamo « uomo » quella unità che ritroviamo nell'insieme di tutte le sue membra; così parliamo di « un albero », di « una casa », ecc. Nessuno degli elementi di un albero è l'albero, ma sì il loro insieme retto da un principio che è appunto l'unità: « l'albero ».

In che consista questa unità è una domanda che non è suscettibile di ricevere una spiegazione completamente soddisfacente, poichè essa tocca l'essenza del nostro modo di conoscere, e, come tutto ciò che costituisce l'essenza stessa della nostra facoltà di conoscere, è, per sua natura inesplicabile; giacchè, evidentemente, non si può conoscere il conoscere. Questa Unità che noi necessariamente ritroviamo in ogni nostra conoscenza, è in fondo quello che Kant chiamò « l'unità sintetica della percezione » ed io rammento questo non per entrare in questioni di questa specie, ma semplicemente per notare di passaggio che tocchiamo qui uno di quei punti i quali, non potendo dedursi da altri principii, restano del tutto inesplicabili; ma che pur tuttavia sono il canone fondamentale di ogni conoscenza, anzi di ogni sentire, di ogni moto che, con frutto, passi nella coscienza dell'uomo.

Dico « con frutto » poichè mille cose passano e sfuggono nell'intimo nostro, senza che noi possiamo avere la possibilità di afferrarle e tenerle avanti alla nostra e all'altrui coscienza.

In tal caso queste sono esperienze perdute; sono semi che non trovarono il terreno adatto a fruttificare e *fuerunt quasi non essent.*

Ma perchè la coscienza riesca ad afferrare e tenere avanti a sè stessa i propri moti e le proprie esperienze, è necessario che queste si informino in quella « unità sintetica », è necessario che i differenti momenti in cui le cose si presentano al nostro spirito, succedendosi nel tempo e disponendosi nello spazio, siano afferrati dalla coscienza come legati fra di loro da quegli intimi rapporti che lasciano trasparire quella Unità di cui stiamo parlando.

Un legame intimo, necessario e al tempo stesso indefinibile fra le parti di un tutto, ecco ciò che dà realtà alle nostre conoscenze, qualunque esse siano. Ciò che non è legato in questa misteriosa Unità, è *tamquam nihil*, è il Caos; e le cose tutte, anche materiali, sono conosciute ed esistono per noi solo in virtù di questa corrispondenza di parti che le riunisce. L'organismo, nel senso vasto della parola, è la forma fondamentale dell'esistenza, della realtà; fuori dell'organismo non abbiamo che il vaniloquio nel campo intellettuale e il caos in quello fisico.

Lasciamo ora da parte la questione nella sua generalità; io l'ho toccata soltanto perchè si veda di quale importanza essa sia e perchè, scendendo a parlare in particolare dell'arte, anzi di un'arte (la musica) si abbia tuttavia in mente che questa legge che noi vogliamo ora studiare in quest'arte, è non ad essa particolare, ma che è, al contrario, una legge altissima, anzi la più alta e la più vasta; quella per la quale, solamente, delle cose tutte può dirsi che « esistono »; nè più nè meno!

Vediamo dunque in qual modo questa profonda necessità dal legame organico siasi manifestata nella ricca messe di produzioni musicali dei tre secoli scorsi.

Quali sono i principii fondamentali seguìti dalla musica fin qui, per i quali essi, obbedendo a quella legge suprema dell' Unità che regge ogni organismo, creava tanti immortali capolavori?

Sono quattro:

1° il ritmo;

2° la tonalità;

3° lo svolgimento tematico;

4° il ritorno dei pensieri.

Per ritmo intendo semplicemente l'elemento costante quale è generalmente rappresentato in musica dalla così detta « battuta »,

senza preoccuparmi della composizione di più di questi elementi in quei periodi più o meno lunghi e svariati che il Westphal ha fatto vedere essere identici (almeno in molti casi) a quelli delle strofe nella poesia greca.

La costanza e decisione del ritmo è una delle caratteristiche della musica nel periodo di cui ci occupiamo e cioè dal 1500 in poi; anzi si può dire che, incerto sul principio, andò a poco a poco acquistando in forza e nettezza fino a divenire in Beethoven quasi lo schema ferreo che regge la foga delle sue creazioni come il correre dei pianeti diretti dalle leggi semplicissime delle loro orbite.

Paragonate una partitura di Beethoven o una qualunque del periodo classico con una moderna; mentre in quelle non trovate che una indicazione di ritmo al principio del pezzo, lo vedete in questa soggetto a frequenti mutamenti.

Lo stesso, anzi ancor più, è da dirsi della tonalità.

Come è noto, la tonalità è una conquista che la musica ha fatto lentamente e con fatica; essa è nata come conseguenza della polifonia; poichè questa ha fatto sentire e scoprire nelle note non successive ma contemporanee, tendenze e leggi le quali hanno determinato tanto la forma delle scale quanto i loro rapporti fra di loro.

Il canto gregoriano è puramente melodico e, come giustamente osserva l'Ambros, i toni ecclesiastici o gregoriani sono da considerare come serie di suoni e non come sistemi di accordi.

In una melodia gregoriana noi non sentiamo affatto un fondamento armonico; mentre qualunque melodia moderna vi suggerisce e reclama espresso il significato armonico ossia la successione di accordi e di modulazioni. In una parola: una melodia moderna ha bisogno di un accompagnamento; una gregoriana, no.

Che oggi da alcuni si armonizzino anche le ~~armonie~~ melodie gregoriane, è un fatto che qui non importa rilevare; certo è che questo non era nell'uso nè nel sentimento di quei tempi.

Appunto perchè l'intervallo di quinta minore (*si fa*) ha una tendenza armonica così spiccata, gli antichi, i quali partivano da un punto di vista puramente melodico, lo evitavano; essi sentivano che un tale intervallo li portava in un campo che non era quello conosciuto fino allora; ma al tempo stesso e anzi per questa ragione appunto, sentivansi spinti ad adoprarlo dal sentimento musicale che,

con la polifonia, scopriva nuovi orizzonti e presentiva tutto il regno armonico con le sue nuove leggi. Da qui le lunghe dispute sul valore di quell' intervallo il quale, malgrado le gravi preoccupazioni, s'intrometteva da sè stesso nella musica e, sto per dire, quasi a dispetto degli stessi compositori.

Un fatto strano e notevole accadeva in quei primordi della polifonia: che più melodie si cantassero insieme, era divenuto un bisogno dello spirito; ma, non sospettandosi ancora che la contemporaneità delle note dovesse portare nella loro successione in ogni singola melodia leggi che ancora non si conoscevano, i cantanti si ostinavano a seguire ciascuno quelle norme che gli erano note nello studio del canto gregoriano. I compositori invece, avendo nell'orecchio l'insieme polifonico della loro composizione, sentivano istintivamente qua e là il bisogno di modificare le antiche scale; ma il cantante, geloso della sua parte da solista (come egli si pensava), non ammetteva che altri si permettesse di entrare nel santuario della sua scienza. Cosicchè anche qui sorgevano questioni, e i musicisti di allora avranno avuto spesso, come oggi, occasione di ripensare mestamente al detto di Guido d'Arezzo: « *Musicorum et cantorum magna est distantia!* ».

L' intervallo di quinta minore, con la sua irresistibile tendenza ad una risoluzione, dava tanto alla melodia in sè stessa quanto all'insieme polifonico una base; stabiliva nella successione delle note della scala una specie di gerarchia spiccatissima, per modo che ognuna di esse acquistava un carattere speciale.

Non è qui il caso di entrare in dettagli sulle risoluzioni a cui può dar luogo la quinta minore e quindi alle scale alle quali un tale intervallo può dare origine. Solo osserverò che, fra tutte le scale ecclesiastiche, solo i toni jonico ed eolico si prestavano spontaneamente al suo uso; era quindi naturale che, a poco a poco, questi due prendessero predominio sugli altri e, sotto il nome di Modo Maggiore e Modo Minore, divenissero il fondamento quasi esclusivo di tutta la nostra musica.

Del resto (sia detto incidentalmente) non sono queste le sole scale conciliabili con quell' intervallo; ma sono certo le più semplici.

Conseguenza di tutto ciò fu, dal 1400 in poi, una tendenza verso le due scale Maggiore e Minore, lasciando in disparte l'uso degli altri toni ecclesiastici. Vediamo infatti quasi tutti i compositori antichi

alla fine dei loro pezzi alterare la scala in modo appunto da ottenere la quinta minore quando essa non vi era contenuta naturalmente (come per es. nel modo dorico), ritrovandosi così, senza volerlo, in uno dei due modi: Maggiore e Minore. Queste alterazioni facevansi generalmente alla chiusa del pezzo; appunto perchè l'uso di quell'intervallo facesse più fortemente sentire il passaggio dal carattere dinamico, che è quello del pezzo di musica, a quello del riposo finale che è dato dalla risoluzione della quinta minore.

Da ciò che ho detto non si deve per altro concludere che, senza l'uso della quinta minore, una scala perda totalmente di carattere; il posto relativo dei due semitoni basta a distinguerle l'una dall'altra anche evitando la contemporaneità dei due suoni della quinta minore. Ma perchè senza l'uso di quest' intervallo l'armonia perde molto delle sue ricchezze e, d'altra parte, esso conduce spontaneamente all'esclusivo uso delle due scale Maggiore e Minore, così si spiega quell' incertezza nell' impiego delle scale consacrate dall'uso, incertezza che si ritrova più o meno in tutta la musica antica. Non che almeno alcuni dei toni ecclesiastici non possano trattarsi armonicamente in modo perfettamente conseguente e cioè senza alterare essenzialmente la scala; ma gli antichi (secoli XV e XVI), perplessi fra le regole del vecchio canto gregoriano e le nuove tendenze armoniche (non ancora ben definite nè in pratica nè, tanto meno, in teoria), si attenevano ora alle une ora alle altre, e da ciò nasceva una certa confusione della quale non è mai scevra la musica di quel tempo, neppure quella del sommo Palestrina.

Mi son fermato alquanto su questo punto per far vedere quali fossero le difficoltà che la musica ebbe a superare per realizzare quello che per più secoli non fu che un ideale confuso: la tonalità armonica. E credo aver messo in chiaro anche come quel non so che di vago che spesso ritrovasi, in fatto di tonalità, nella musica antica, sia un prodotto non sempre e totalmente dell'arbitrio, ma, in gran parte, dell' inesperienza. Poichè in tutti i compositori e tanto più nei geniali, è evidente la tendenza ad attenersi tanto alla scala quanto alla tonalità scelte al principio del pezzo. Veggansi, per esempio, i *mottetti* del Palestrina: la tonalità scelta domina tutto il pezzo, il quale anzi, non di rado, rimane con fermezza quasi assoluta non solo nella stessa tonalità, ma perfino nella stessa scala, sia originale sia trasportata.

Concludendo: la musica, fin da' suoi principii, diretta dal sentimento armonico, ha avuto una tendenza fortissima a muoversi tanto sopra una tonalità quanto sopra una scala determinata, giungendo anche sotto questo rapporto alla perfezione soltanto negli ultimi due secoli col Bach e col Beethoven, i quali, più di ogni altro, hanno saputo con tal mezzo far sentire come ogni deviazione dal punto di partenza (dalla scala scelta da principio) fosse in fondo una derivazione, un prodotto, una emanazione (non saprei dir meglio) di quel punto di partenza. In somma hanno fatto sentire come i singoli momenti delle loro produzioni musicali, per quanto l'ampiezza dell'invenzione o la violenza della passione possa sbalestrarli dal centro, conservano tuttavia verso di questo un legame intimo, profondo; conservano come un ricordo e un desiderio della loro origine che rende tanto più prepotente il bisogno del ritorno e tanto più grande la soddisfazione di ritrovarsi in quell'Unità, che la pluralità delle differenti sensazioni provate nel corso del pezzo poteva allontanare o velare, giammai far perder di vista.

Questo ch'io dico della tonalità, può ripetersi a parola per il 3° dei principii enumerati sopra e cioè per lo sviluppo tematico.

Lo sviluppo tematico consiste nel derivare da un pensiero musicale o da un suo frammento spesso brevissimo, tutta una serie di disegni che, per somiglianza esterna ed intima, conservano nel loro svolgersi stretto e continuo legame. Dico « esterna ed intima » poichè non basta infilare una serie di imitazioni quali più o meno ogni buon scolare, con un poco di pazienza, può giungere a sciorinar sulla carta; ma quella profonda identità che si manifesta nel rapido trasformarsi del tema in mille guise sempre simili e sempre nuove, di cui il Beethoven sopra ogni altro ci ha dato esempi stupendi e che ricorda il travaglioso mutarsi agli occhi di Dante della Divinità immutabile — questo potentissimo mezzo, dico, lo troviamo sempre adoprato nella musica; sebbene solo negli ultimi due secoli la maestria tecnica e l'effetto artistico toccassero il loro più alto punto.

Nel silenzio religioso della chiesa si leva una melodia soave come il Palestrina sa creare; altre voci riprendono quella stessa melodia, poi altre e poi altre; la prima non fu che la prima ispirazione discesa sugli eletti; poi tutti i pii, scossi ed attratti da quella contemplazione, si uniscono al canto, a quello stesso canto, ed ecco che

un pensiero unico domina la moltitudine; ecco la polifonia nella sua vera ragione di essere; ecco il « coro ».

La vera polifonia non è pensabile senza l'« imitazione ». Il tema passando come una trama attraverso tutte le fila polifoniche, le collega in un tutto, e ci dà veramente il « coro ». Niente di più antipatico della « melodia al soprano e l'armonia alle altre parti »; no, tutte le parti del coro debbono essere perfettamente uguali in importanza e significato, affinchè veramente, nell'insieme di tanti individui, l'individuo scompaia ed emerga la grandezza impersonale del coro. Questo sentirono e questo ci diedero il Palestrina e il Bach.

Se non che quella stessa perplessità in cui trovavasi il Palestrina dinanzi alla novità delle leggi dell'armonia si sente ancora dinanzi alla forma, all'insieme di un pezzo.

Il canto gregoriano non si era sollevato al disopra di una melopea atta a rinforzare il significato della parola. Esso era, come abbiamo detto sul principio, un semplice colorito della parola; la sua linea s'informava al senso di questa; solo alcune volte, alla fine del testo, l'impulso musicale, quasi non appagato, proseguiva sull'ultima sillaba per conto proprio, cercando di dire coi soli suoni quello che il testo, più che esprimere, non aveva saputo che accennare. All'*Alleluia* la voce si fermava sull'ultima sillaba in un lungo vocalizzo detto « jubilus » o « pneuma ».

È interessante quel che ne dice uno scrittore del tempo: « il pneuma « è un ineffabile gioire dell'animo sulla Eternità e si fa solo sull'ul- « tima sillaba dell'antifona per indicare che la lode di Dio è inef- « fabile. Il pneuma significa la gioia della vita eterna, che nessuna « parola può esprimere; perciò il pneuma è anche una voce senza « preciso significato » (vedi Ambros, II, p. 71).

È questo un fatto rimarchevole ed è certamente il primo vagito della musica pura, il primo grado di quel lungo e lento svolgimento che doveva condurre la musica alla conquista di leggi e forme tutte sue proprie. Ma da questi incunaboli al Palestrina il passo è immenso, e ciò che egli trovava ne' suoi predecessori in fatto di forma era ben poco. La scuola fiamminga più o meno si era arrestata al contrappuntare con imitazioni spesso troppo complicate una melodia data come canto fermo; solo nel suo più grande campione, Josquin de Près, troviamo l'invenzione e il disegno già svolti con sorprendente

maestria e chiarezza, le quali, per altro, non sempre raggiungono quelle del Palestrina. Nondimeno anche nel Palestrina, come in tutti i compositori di quel tempo, la forma è ancora imperfetta e manca di una completa e vera unità. — Generalmente egli compone un tema sopra alcune parole del suo testo e, svoltolo alcun poco, passa ad altre con altro tema e così successivamente fino alla fine. Un tutto organico è impossibile a ottenersi con tale procedimento; e questo è il difetto che ci fa ben sentire quanta strada l'evoluzione musicale avesse ancora da percorrere. Non mancano però composizioni in cui il suo genio, precorrendo i tempi, si sforza e giunge a dare rotondità, ordine ed unità alla sua invenzione. Cito soltanto due mottetti: *In Epiphania Domini* e *In festo S. Martini*, rimarchevoli ambedue tanto per la bellezza dei temi, quanto per la forma. Nel primo le parole stesse suggerirono al musicista un artifizio che percorre gran parte della tela della composizione. Il testo è il seguente:

Tribus miraculis ornatum diem sanctum colimus.
Hodie stella magos duxit ad praesepium.
Hodie vinum ex aqua factum est.
Hodie a Johanne Christus baptizari voluit.
Alleluia.

Il Palestrina ha diviso tutto il pezzo in tre parti principali: nella prima, sulle parole *Tribus miraculis* ecc., egli svolge per 24 battute, intrecciandolo con sorprendente ricchezza e dolcezza di armonia, un magnifico tema; passa quindi all'*Hodie stella* ecc., e in tutta questa seconda parte i nuovi temi sono ben collegati dal breve frammento che sempre ritorna sulla parola *Hodie*; finalmente l'*Alleluia* chiude con un nuovo tema tanto potente quanto originale questa splendida composizione nella quale non è possibile non sentire un insieme, una forma, sia pure essa stata più o meno suggerita dal testo.

Ancor più notevole è la ricerca di una forma nel secondo mottetto. Qui il ritorno dei pensieri accade addirittura con perfetta simmetria, e il Palestrina abbandona perfino il suo usuale modo di comporre, che è, come si è detto, quello di seguire il testo sviluppando i temi versetto per versetto senza ritorni o repliche. Nel mottetto di cui parliamo, al contrario, dopo una prima parte in tempo pari su parole piene di mestizia, si passa ad una seconda parte più vivace in tempo dispari, presentando il tema prima nelle voci acute e poscia

in quelle gravi le quali riconducono al primo movimento come intermezzo. Il tema in tempo dispari ricomparisce ancora dapprima negli acuti e poscia nei bassi per essere poi ripreso, con magnifico effetto, dal coro intiero. Finalmente, tornando al primo movimento, chiude con esso la composizione.

Qui la forma simmetrica è decisamente voluta, cercata e raggiunta, poichè non è suggerita dal testo come in parte nel mottetto citato sopra o come per esempio in quello in due parti: *Domine quando veneris* o nel *Dies sanctificatus* e in altri ancora.

L'effetto di questo mottetto, che per invenzione e per forma deve mettersi tra i più perfetti del grande musicista, è completo; nulla resta a desiderare; il cuore e la mente hanno ciascuno ricevuto la loro parte, poichè quel che il sentimento voleva esprimere trovò anche nell' intelletto il mezzo, la forma pura e limpida onde manifestarsi.

Quale disgrazia che lo stesso non possa dirsi di tutti i lavori di questo genio straordinario! Quante delle sue composizioni vi affascinano sulle prime battute e, invece di andar crescendo, attirandovi sempre più nell'intimo di un grande pensiero, vi distraggono, vi conducono qua e là, facendovi dimenticare e scancellando con altre la prima impressione! Per citare una delle sue più conosciute (o, più propriamente, meno ignote) e geniali creazioni, citerò lo *Stabat.* La prima parte, fino alle parole: *dum emisit spiritum,* collegata dall'unità del quadro stesso che il testo va descrivendo, ha un' impronta così grande, profonda e conseguente, i differenti pensieri e i diversi affetti sono tessuti insieme così strettamente sopra l'unico sentimento della compassione verso la « Madre dolorosa » che l'effetto artistico è pienamente raggiunto. Ma in appresso la linea si rompe e dà luogo ad una serie di episodi l'uno più bello dell'altro, ma scuciti, divaganti nella tonalità che sembra perdersi per l'appunto alle ultime strofe, quando più si sentirebbe il bisogno di ritrovarsi in porto. La « gloria del Paradiso » viene così impreparata, così monca da far quasi sorgere l' irriverente pensiero che il maestro, stanco del lungo lavoro, abbia chiuso in fretta e alla meglio la sua grande creazione.

Più o meno questo difetto s'incontra sempre nel Palestrina come in tutti i compositori del XV e XVI secolo.

So bene che non si deve ricercare in un tempo quello che è stato proprio di un altro e che non ci si deve aspettare dal Palestrina quello

che siamo avvezzi a sentire in Bach; nè, viceversa, pretendere, per esempio, dal Beethoven i sentimenti del Palestrina. Ogni tempo, ogni vero artista è anche un mondo completo che non attende il paragone con altri per esser compreso; ed è anche certo che nulla può renderci così facilmente ingiusti verso il valore di un artista, quanto il ricercarvi, non quello che egli ha detto, ma quello che già conosciamo ed amiamo. Nondimeno certi principii sono troppo universali, troppo essenziali all'intelletto, perchè il sentimento, per quanto differente nel corso dell'evoluzione storica, possa sottrarsi al loro impero. La legge suprema dell'unità non può impunemente rompersi; la forza e il significato dell'arte si rompono con essa. — Ma di ciò abbiamo sopra detto abbastanza. Qui basti il notare che nel Palestrina questa unità che domina la concezione di ogni vero artista, tende ad affermarsi con quelli stessi mezzi che in tutto lo svolgimento progressivo della musica, sono andati facendosi sempre più chiari e precisi: il ritmo, la tonalità, lo sviluppo tematico. Per riconoscere quale progresso questi stessi mezzi abbiano fatto per opera appunto del Palestrina, si paragonino le sue opere con quelle del suo maestro Claudio Goudimel, e si vedrà quanto la tonalità e l'armonizzazione divengano più ferme, più spiccate e, al tempo stesso, più fluide in confronto dell'incertezza e angolosità del Goudimel. Quello che nel Palestrina, come generalmente nella musica del suo tempo, troppo spesso si desidera invano, è la fermezza sopra alcuni temi i quali si dispongano in modo da farci sentire la loro mutua dipendenza o relazione musicale.

Il ritorno dei pensieri (giacchè il discorso ci ha condotti da sè stesso al quarto dei mezzi enumerati) è, insieme allo svolgimento tematico, quello che ha permesso ai musicisti, fino al secolo nostro, il portare nella composizione musicale la più grande varietà, senza per altro disgregare la composizione; ha permesso di costruire un organismo, di creare insomma un tutto vario, completo e finito, per modo che veramente si senta come e perchè una composizione cominci e giunga ad un termine.

Lo svolgimento tematico aveva raggiunto il suo ideale nella Fuga; maraviglia di unità, di chiarezza ed insieme di profondità nelle mani di un grande; capolavoro di noia in quelle dei mediocri. Un pensiero domina l'intiera composizione; i grandi contrasti non vi hanno luogo; una contemplazione severa o serena è il campo della Fuga. Il suo

genere è essenzialmente lirico; l'accento drammatico le è estraneo, e la musica religiosa trovava perciò in questo genere quello che più le conveniva. Quanti e quali poemi religiosi nelle Fughe del Bach!

E tuttavia è lo stesso Bach, il grande maestro in quest'arte, che ci fa sentire a quali altre forme avrebbe condotto la Fuga. Non di rado nelle sue composizioni per clavicembalo ed anche in quelle per organo, egli interrompe il corso della Fuga con nuovi pensieri, per tornare poi al primo. Altre volte ci dà una vera costruzione con diversi temi, per modo che io trovo un poco esagerato il nome di inventore della Sonata che si dà al suo figlio Filippo Emanuele. Poichè, per non parlare di Giovanni Sebastiano, la costruzione di pezzi con disegno simmetrico e precisamente che conducendo nella prima parte dalla 1ª alla 5ª del tono, ritornano nella seconda parte dalla 5ª alla 1ª, si trova già nei compositori italiani del XVII secolo; e questo è il primo semplicissimo schema della sonata e della sinfonia. — In ogni modo era soltanto nella seconda metà del secolo XVIII che dovevano introdursi nelle forme musicali quei contrasti che condussero poscia alla creazione della sinfonia. Il quarto dei mezzi, il *ritorno dei pensieri*, manifestò in questo periodo tutto il suo grande significato e Haydn tiene in questo un posto di somma importanza.

Il sentimento religioso impallidiva e, con esso, perdevasi quella uniformità che rispecchiava nell'arte l'immutabile contemplazione della Divinità. Nuovi elementi, passioni più umane, speranze più vaghe, spesso fantastiche e perciò tormentose, turbarono l'animo degli uomini e i nuovi artisti sentirono e videro e, nell'opera loro, ritrassero tutti i lati, tutte le faccie dell'umanità; e tutti i mezzi che vedemmo già indovinati e, fino ad un certo punto, adoperati dai musicisti più antichi, trovarono, tra il secolo passato e la prima metà del nostro, il loro più completo svolgimento; tutti e quattro i canoni sopra enumerati offrirono in egual misura il loro aiuto al musicista moderno.

La storia di questi quattro principii o canoni fondamentali è un continuo progredire, un perfezionarsi, finchè giunti, per così dire, nel pieno vigore, essi fecero come il giovane che, conscio delle sue proprie forze, spontaneamente abbandona il suo pedagogo e si rende indipendente. La parola era stata, in certo modo, la paziente nutrice della musica, l'aveva sostenuta e diretta per lungo tempo negli in-

certi passi dell' infanzia. Giunta alla maturità, la musica pura se ne distacca e, disdegnando ogni legame, si volge con preferenza al genere istrumentale che solo poteva consentirle tutta quella sconfinata libertà in cui essa sentivasi omai capace di vivere secondo le sue proprie e non le altrui leggi.

Beethoven si impossessa di quei quattro principii o canoni e, con quelli, manifesta al mondo le sue intuizioni. Dei quattro canoni, si è l'ultimo, il ritorno dei pensieri, che doveva dal genio di Beethoven esser portato a quel grado di giustezza nelle proporzioni e di equilibrio nell'economia generale della creazione artistica, che non fu poi mai più uguagliata.

Così la musica pura giungeva alla cima del suo salire: con Bach trionfava nel cielo e con Beethoven sulla terra; libera dalla parola nella sinfonia o prendendo da essa non più che un vago cenno verso un sentimento, come spesso in Bach, la musica libravasi in altissimo volo senza altro sostegno o altra guida che quella delle sue stesse forme e sotto la legge suprema dell'Unità nella pluralità; legge comune ad ogni fatto, ad ogni conoscenza e fuori della quale (per richiamare qui il già detto) non abbiamo che il caos nel campo materiale e il vaniloquio in quello intellettuale.

Capitolo III.

Svolgimento storico della forma nella musica legata alla parola.

Mentre la musica pura, seguendo con sicurezza la sua via, si preparava a conquistare il suo alto ideale in molteplici forme sopra le quali domina, come corona del genere, la sinfonia beethoveniana, la sua sorella, la musica (come dicemmo sopra) applicata, ossia legata alla parola, si avanzava per vie più tortuose, piene d'inciampi che le rendevano estremamente malagevole ogni passo. Essa aveva cominciato, come s'è visto, quasi senza forma propria nel canto gregoriano; senz'armonia, senza un disegno veramente melodico. Tutto si riduceva all'espressione che la successione dei suoni di una scala (per altro ben definita) col suo salire e discendere aggiungeva alla parola. Ma presto questa successione di suoni cominciò ad acquistare un significato più intimo e tutto suo; e io credo che, specialmente nel popolo, la cosa do-

veva andare differentemente che nella chiesa. Questa si atteneva più strettamente ad una specie di canto declamato; mentre, presso il popolo, dovevano già spuntare melodie più o meno indipendenti dal testo e perciò più propriamente musicali.

Vediamo infatti, già prima del canto gregoriano, sul principio del V secolo, S. Agostino, nel suo zelo ascetico, quasi scandolezzarsi del canto troppo musicale nelle chiese e desiderarlo ridotto a poco più che una semplice declamazione come egli stesso aveva udito in Milano sotto la direzione di S. Ambrogio. E, d'altra parte, il Dommer nel suo *Manuale di storia musicale* (pag. 131) cita l'elegia di Faidit in morte del Re Riccardo, dove domina la tonalità di *Re min.* col suo relativo *Fa magg.* in senso tutto moderno.

Il popolo, io penso, mentre possiede quella inconscia spontaneità d'invenzione che, in tutti i tempi gli ha fatto divinare e in parte realizzare ogni nuovo ideale artistico, tuttavia non può portarlo a quella perfezione che è riservata esclusivamente al genio di un individuo. — Tutto un popolo cercò, presentendola, l'idealità plastica delle forme umane; ma solo un Prassitele e un Fidia videro intiero e realizzarono quell'ideale. Così altri popoli cercarono nelle purissime linee del disegno rese più intime dal colore, l'espressione ideale dell'animo umano: ma pochi individui videro anche qui tutta quella idealità e seppero fissarla su di una tela.

Cosí ancora accadeva per la musica; il popolo presentiva la musica; se non che le difficoltà che quest'arte offriva alla realizzazione, erano straordinarie; senza confronto più ardue di quelle che si erano incontrate nella scultura e nella pittura. Queste arti idealizzavano le forme umane; e le forme umane, nella loro realtà individuale, erano avanti agli occhi di tutti. Non così per la musica; le forme che essa doveva seguire, i mezzi per esprimerle, tutto doveva inventarsi; nulla era dato dalla natura; l'uomo doveva trovare e cavare ogni cosa dal suo intimo. — Persino il modo di fissar questi nuovi prodotti dello spirito, i pensieri musicali (senza di che ogni progresso diviene quasi impossibile) offriva nuove e complicatissime difficoltà quali non si erano incontrate nella scrittura della parola. Basta aver qualche notizia della storia della scrittura musicale per apprezzar giustamente il quale e il quanto del lavorìo fatto per trovare alla fine un modo onde fissare convenientemente elementi così differenti come il ritmo, il tono e la polifonìa.

Per queste ragioni la musica, la vera e grande musica, non poteva fare i primi passi che penosamente; mentre il popolo, pago nella sua naturale mediocrità, produceva già alcune forme che, non adatte e indegne dei grandi sentimenti, convenivano però ai suoi. — Questo spiega come anime elevate, quali un S. Agostino, potessero riguardare la musica, se non altro, con sospetto; poichè i primi veri frutti di musica propriamente detta (e cioè formata) dovevano trovarsi allora soltanto presso il popolo. E ciò, semplicemente perchè quello che il popolo può dire non è mai al disopra di un livello comune e cioè non elevato; mentre i grandi pensieri richiedono anche forme che solo una lunga serie di tentativi, prepara e realizza infine nel genio di un individuo straordinario.

Noi non sappiamo della musica popolare del V secolo; ma la testimonianza di S. Agostino ci fa sospettare con pieno fondamento lo stato delle cose al suo tempo. — Presso il popolo, musica semplice ma guidata dall'intuito musicale spontaneo; presso la classe colta, frutti imperfetti di inspirazioni artistiche, guastati da dottrine arbitrarie o male applicate. Come è noto, tutto il Medio Evo, da Boezio in poi, si divertì a costruire teorie musicali tanto complicate quanto confuse basandosi sui pochi frammenti lasciatici dai teorici greci, ed è anche noto come tali pregiudizi furono per la musica un grave impaccio contro il quale essa dovette lottare lungamente.

Ma, per saltare tanti secoli oscuri, e venir più vicino a noi, io voglio citare qui una *Frottola* di Francesco d'Ana, il quale, anteriore di quasi un secolo al Palestrina, ci dà un disegno musicale di tale nettezza e simmetria che colpisce.

Francesco d'Ana, se lo paragoniamo al Palestrina, non merita altra qualifica che quella di mediocre; eppure questa breve composizione ha una chiarezza e proporzione di forme che si ricercherebbe invano nel Palestrina. Perchè? Appunto perchè il Palestrina era un grande e il d'Ana un mediocre. Le forme del d'Ana sono, è vero, chiare e proporzionate, ma meschine e convenienti ad una canzone mondana e del tutto indegne degli ideali di un Palestrina. E per confermar quanto dico, osservo che anche il Palestrina, nella sua musica di soggetto leggero, ha una forma più precisa e simmetrica che nelle ispirazioni religiose. — La musica alta, la vera musica con le sue forme grandi sì, ma chiare e determinate, aveva ancora molto cammino da fare.

Ecco la *Frottola* del d'Ana:

Mosso.

men-to, don-na mia, sol per mi - rar te
sol per mi-rar
mi - - - - - - - -
per mi - rar - - te per mi - rar - te per mi -
sol per mi - - rar-te per mi - - rar - - -
te, per mi- rar - - - - - te per mi - rar - - -
per mi - - rar - - te per mi - rar - - - -
rar - - te per mi - rar - - - - te.
- - - - - te per mi - rar - - - - te.
te per mi - rar - - - - - - - - - - te.
te per mi - rar - - - - - - - - te.

Abbiamo una prima parte che modula alla 5ª con replica; breve intermezzo; ritorno al primo tema e una *coda*. Il ritmo di tre battute, solo accresciuto elegantemente di una quarta alla fine dell'intermezzo, per far meglio gustare la rientrata del primo tema, il quale nella chiusa vien prolungato anch'esso di una battuta. La coda, cangiando il ritmo di dispari in pari, rende anche più netta la distinzione delle parti della composizione (1).

Abbiamo così, sulla fine del quattrocento, la forma divenuta poi tanto usuale in molti generi di composizioni tanto vocali che istrumentali. Tutte le cosí dette Frottole, come anche le Canzoni e simili composizioni mondane, mostrano più o meno linee facilmente riconoscibili e simmetria di modulazioni. (Cfr. Ambros, II, in fine).

In luogo del procedere indefinito di tema in tema accompagnato da contrapunti tolti o no dagli stessi temi, abbiamo una costruzione con parti che, sebbene distinte, si richiamano l'una con l'altra; l'una suppone l'altra, abbiamo insomma *un tutto*; cosa che nella musica religiosa, dai fiamminghi alla scuola veneta ed alla romana, compreso il grande Palestrina, si trova assai raramente o almeno giammai con tale precisione. — Fu questo un grandissimo passo: poichè esso metteva la musica sull'unica strada che poteva condurla, come infatti la condusse, alla perfezione. Ed è da notarsi che questo bisogno di un disegno, di un rapporto fra le parti, in una parola, il bisogno di forma e di unità (giacchè quella non è possibile senza questa) si manifestava già nella musica vocale fin da quando non c'era traccia (si può dire) di musica istrumentale; giacchè le prime danze istrumentali francesi sono, secondo il Dommer, della prima metà del cinquecento. Si manifestava, dico, anche là dove potrebbe sembrare non trovarsi necessità di altro legame fra le parti dell'invenzione musicale, fuori di quello offerto dalle parole. Ma i musicisti veri sentivano che questo non bastava e, come abbiamo veduto sopra, i loro sforzi per giungere a concatenare e fondere in un tutto le concezioni musicali, sono evidenti nei grandi maestri tanto fiamminghi che italiani. Josquin de Près e Palestrina lo provano abbastanza.

---

(1) Insieme alla *Frottola* del D'ANA potrebbe citarsi la bella canzone di Josquin nello stile popolare: *Adieu, mes amours*. La sua forma è perfettamente simmetrica. Tuttavia il ritmo non ha la nettezza di quella del D'Ana.

Ma furono specialmente gl'Italiani che portarono nella musica il disegno, il periodare e la simmetria. E come gl'Italiani, veri eredi della coltura greco-latina, ebbero sempre maggior simpatia per la plastica che per un esclusivo immergersi nell'intimo di un mondo puramente psichico, così la loro musica crebbe appoggiandosi con predilezione alla parola, modellandosi sopra forme limitate e nette quali si convengono appunto alla parola musicata. Poichè la musica pura ha questo di proprio: che l'intensità e la profondità del sentimento le rende possibile, anzi necessario, lo estendersi in dimensioni che sarebbero assurde in una poesia puramente lirica. Togliete il racconto e ditemi quale squarcio lirico possa raggiunger le dimensioni di una sinfonia di Beethoven! — La musica accompagnata da un testo, rimase per questa ragione, in forme più circoscritte e, se vuolsi, anche più trasparenti e contribuì potentemente, sotto l'influenza del genio italiano (che dalla metà del 500 a tutto il 600 dominò assoluta il mondo intiero musicale) a portare in ogni genere di musica quella chiarezza, precisione e simmetria di forme che insegnò alla Germania la via che essa percorse poi così gloriosamente.

Se non che questa stessa precisione di linee ricercata dagli Italiani, doveva presto, trasportata nel dramma musicale (creazione tutta italiana) portare nuovi imbarazzi. I due elementi, le parole e la musica, non si fecero a lungo buon viso, e, non appena la musica fece sentire la propria individualità e si affermò con forme e leggi sue proprie, cominciarono i dissidi e due tendenze principali divisero i musicisti. — Alcuni, attratti più dal senso della parola, vollero vedere in questa l'elemento principale nel difficile connubio; altri, più sensibili alla bellezza del disegno musicale, eran disposti piuttosto, per amore di questo, a sacrificare la sua compagna.

Finchè il sentimento religioso, col suo esclusivismo lirico aveva dominato l'uomo e rivolto a sè ogni produzione del suo spirito, la lotta non si era fatta troppo sentire. Il testo si librava in un'altezza ove la varietà e il contrasto delle passioni si uguagliava sotto un unico sentimento trascendente. La musica, come un'onda placida e maestosa, si estendeva sulle coscienze; essa dominava. Ma quando dopo gli umanisti, col rinascimento, gli uomini cominciarono a rivolgere gli occhi in terra e a vedere le cose e la vita in tutta la loro molteplice varietà e nella lotta che le agita, allora il dramma risorse

e gran parte degli artisti e con essi il pubblico, vollero godere dello spettacolo della vita ritratta nelle forme dell'arte, piuttosto che perderla di vista nella contemplazione dell'Eternità.

Il divino Palestrina non aveva ancora chiuso gli occhi alla luce in Roma, quando nella Casa Bardi in Firenze si raccoglievano già i fautori di un nuovo indirizzo artistico.

Jacopo Peri fiorentino, Giulio Caccini romano (i due primi a tentare con frutto la nuova via del dramma musicale), oltre una schiera di dilettanti e di eruditi quali Pietro Strozzi, Vincenzo Galilei, il padre del fisico, il Chiabrera, il Rinuccini, Girolamo Mei e sopra tutti lo stesso Giovanni Bardi, appassionato cultore e fautore delle « nuove musiche » come allora si diceva, s'intrattenevano nelle sale di Casa Bardi in « infiniti ragionamenti » sulla musica presente e antica e futura. Perchè, tutti imbevuti di Platone e di Aristotele, fanatici fino alla cecità per le glorie della Grecia, non si permettevano neppure un dubbio sulla assoluta eccellenza della musica greca; come se, per sostenere tale giudizio, avessero avuto sotto gli occhi intiere partiture di Sofocle e di Euripide, quando invece, se oggi non possediamo di tal musica che miseri frammenti, alla fine del cinquecento se ne conosceva certamente anche meno di oggi.

La coltura classica, sempre più diffusa, aveva fatto sentire tutta la grandezza semplice e schietta delle creazioni tragiche della Grecia; e, perchè sapevasi che la musica aveva nobilmente idealizzato le concezioni di Eschilo, di Sofocle e di Euripide, si volle ritentare la prova. Ma mentre i Greci (come oggi è provato) avevano portato sul teatro vera musica, in Firenze, sotto l'influenza del Rinuccini, del Chiabrera e di altri letterati, ma sopratutto di Vincenzo Galilei e del Conte Bardi, il principio che la musica non dovesse essere altro che un colorito della parola per modo che questa dominasse sovrana non solo col suo discorso ma eziandio col suo ritmo, fu elevato a dogma indiscutibile.

Il Caccini, musicista colto ed allevato alla scuola del contrappunto fiammingo e in quella romana, fu completamente guadagnato alle nuove idee ed egli stesso scrive di aver più appreso dai « dotti ragionari della virtuosissima Camerata dell'Ill.mo Signor Giovanni Bardi, che in più di trent'anni non aveva fatto col contrappunto ». E tutto ciò semplicemente perchè si era persuaso che nella musica vocale

la parola dovesse regnare dispoticamente, riducendo la sua compagna ad un povero recitativo. I riformatori, con la Camerata di Casa Bardi alla testa, non risparmiavano il ridicolo e il sarcasmo contro la « musica moderna » come essi chiamavano la scuola della polifonìa che risplendeva appunto in quegli anni in tutto il suo fulgore nel grande astro prenestino. Alla « musica moderna » contrapponevano quella che essi credevano (e non era) greca. Il contrappunto e la musica polifonica, perchè non lasciava che difficilmente intendere le parole, divenne in un tratto « barbara » e, come tale, degna di dover esser bandita, anzi dimenticata, anzi, se fosse stato possibile, annichilita del tutto, senza lasciar traccia di sè. L'odio contro la musica si estese agli autori; e, perchè veramente creatori della polifonìa e del contrappunto erano stati i maestri fiamminghi, questi divennero il bersaglio delle più acerbe critiche o piuttosto diatribe di insulti. Perfino i loro nomi, come Hobrecht, Okeghem, furono oggetto di scherno. « Nomi da far sbigottire un cane », dice il Berni.

Come accade quasi sempre ai riformatori, la nuova scuola non aveva un concetto chiaro di quel che voleva. Era l'individualismo (sebbene idealizzato) che succedeva all'impersonalità del coro. Era il dramma umano che si sostituiva alla contemplazione religiosa; la scissione era più profonda che una semplice differenza di principî musicali e da ciò nasceva la violenza della discussione, l'antipatia irreconciliabile che inaspriva le due parti.

Ma, lasciando da un lato l'importanza etica della questione e tornando alla musica, c'era del vero presso ambedue le scuole. Vero era che con i principî della musica polifonica, il dramma era impossibile; ma vero era anche che la musica religiosa, in tutta la grande epoca dai fiamminghi alla scuola romana, non aveva mai fatto nè voluto fare un dramma; ma quel che aveva voluto, l'aveva ottenuto, sebbene non avesse ancora raggiunto quella piena bellezza che nasce dalla corrispondenza delle parti in un tutto armonioso e completo; colpa certo non degli artisti, ma delle umane cose, le quali, per crescere, hanno sempre bisogno di tempo e lavoro.

Che un inconscio impulso spingesse questi riformatori verso un ideale serio quale era la creazione del dramma musicale e cioè (mi s'intenda bene) rivestito da musica e non da semplice recitazione cantata, è provato, secondo me, dal fervore stesso col quale la causa

era propugnata e dal favore che simili tentativi trovavano in una cerchia sempre più vasta di ammiratori. Poichè le teorie che il Bardi, il Galilei, il Doni, e tanti altri avanzavano, erano in conclusione del tutto assurde; ed avrebbero, se fosse stato possibile realizzarle, portato nè più nè meno che la morte nella musica.

Loro esclusiva preoccupazione era il far bene intendere le parole, lasciando al ritmo del verso un dominio assoluto.

La questione della fusione dei due ritmi è anche oggi non indifferente; qui basterà osservare che, per lo meno, l'uno può non distruggere l'altro. Ma certamente, riducendo la musica, come volevano i riformatori fiorentini, ad un semplice continuo recitativo che non abbia altro scopo che l'accentuare con maggiore enfasi le modulazioni della voce nel parlare, le si faceva fare un passo non avanti, ma indietro; anzi molto indietro. Si tornava in fondo (a parte il carattere) al canto gregoriano; anzi anche più indietro poichè le melopee gregoriane hanno sempre qualche cosa, sia nel sentimento, sia nella linea, che le raccoglie in un pensiero unico; mentre il declamato del Peri e del Rinuccini è di una aridità di una monotonia desolante e si dura veramente fatica a credere all'interesse che il pubblico prendeva a siffatte recitazioni. Se non chè il pubblico, in un certo modo, più che sentire, presentiva; ed il futuro dramma musicale che, come suol dirsi, era nell'aria, illuminava gl'intelletti facendo vedere in quei primi tentativi, pieni di falsi preconcetti, più quello che si sarebbe fatto poi che quello che in realtà si faceva.

Il concetto che il Bardi, il Galilei e i loro proseliti, si facevano della musica, era in fondo quello che presso a poco se ne fanno sempre i così detti letterati. Sembra che il gusto per il ritmo e per l'armonia delle parole escluda quello per la musica; ed a questa osservazione (che più volte io ho potuto fare personalmente e che, dagli scritti, credo potere estendere anche al passato, e sopratutto al cinquecento) si rannoda anche l'altra, che poesie veramente perfette in senso letterario non furono mai potute musicare con successo, cominciando dal brano del conte Ugolino musicato dallo stesso V. Galilei. Quello che una poesia può dire, lo dice con i suoi mezzi, col suo ritmo speciale, con la successione dei suoni sillabici e con la posizione stessa delle parole relativamente ai concetti. Cose tutte che, dalla più lieve alterazione sono totalmente annientate. E tale sarebbe

l'effetto della musica aggiunta ad una vera poesia letteraria. Egli è perciò che mai un verso di Dante o di Petrarca o di Leopardi potrà essere musicato. È quindi naturale che, quando un letterato parla di musica, intenda sempre tutto al più una specie di declamazione come era appunto quella propugnata dai riformatori fiorentini.

Ma quanto alla musica nel 1500 le cose stavano altrimenti. Che dopo un Palestrina, alcuni letterati venissero a dichiarar « barbaro » ciò che fino allora era stato fatto ed in nome di Platone e di Aristotele, interpretati alla cieca, credere di distruggere il lavoro di più di dieci secoli con qualche pagina di miseri recitativi, è cosa che muove il riso; e certamente non si possono leggere senza dispetto gli scritti del Galileo e del Doni, dove l'arroganza non è uguagliata che dalla superficialità.

Ma dimentichiamo il brutto per prendere il bello. Il dramma musicale, l'« Opera », era stata creata, ed Euterpe prendeva presto la sua rivincita contro i suoi baldanzosi persecutori obbligando i nuovi musicisti al laborioso còmpito di mandar d'accordo le due sorelle « musica e poesia », le quali in nessuna qualità mostrarono tanto evidente questa parentela, quanto nella ugual gelosia con la quale ciascuna volle tener fermo ai proprî diritti. Se non che il favore del pubblico si dichiarò per la musica e, alla barba di Platone e di Aristotele, i diritti conculcati della non so s'io dica rivale o sorella, non trovarono che modesti difensori i quali andavan ripetendo senza frutto i dogmi di casa Bardi. Il pubblico voleva sì il dramma musicale, ma lo voleva appunto *musicale;* ossia voleva musica e non recitativi; e, dopo tutto ciò che era stato prodotto fino alla chiusa del secolo XVI, non era più possibile il prender per musica e contentarsi di quel che era dato dalle teorie della Camerata Bardi. Lo stesso Caccini, il fedele discepolo del Galilei e del Bardi, credette di seguire in tutto e per tutto le loro dottrine; ma, di fatto, se ne allontanò a poco a poco, trascinato sulla via che la musica doveva necessariamente percorrere, seguendo il suo naturale svolgimento.

Le teorie furono presto dimenticate e i musicisti cercarono nuove forme che regolassero l'andamento della monodìa. La monodìa, condizione principale del dramma, si appoggiò naturalmente sull'accompagnamento istrumentale (giacchè non era più possibile fare a meno della polifonìa) e, d'altra parte, il sentimento della concatenazione

degli accordi su di una scala, ossia la tonalità, si faceva sentire in un modo sempre più forte e determinato.

Già verso la metà del 500, nei primissimi drammi pastorali, sentendosi la necessità di lasciare un individuo cantar solo, si era ricorso all'espediente disperato di fargli cantare una delle parti di un madrigale affidando le altre ad istrumenti. Ma sulla fine del secolo, la melodìa prese un carattere spiccatamente differente da quello polifonico; il significato armonico divenne sempre più sensibile e la successione degli accordi basati su di una scala, dette finalmente origine al « basso continuo ».

La libertà di movimento e di espressione che un tale insieme tecnico offriva al solista, conveniva a meraviglia alle esigenze del dramma; o, per dir meglio, erano queste che avevano provocato l'invenzione di questa veramente « nuova musica ». Così il canto drammatico e l'opera crebbero e si estesero rapidissimamente in tutta Italia e fuori, appoggiandosi agli istrumenti; mentre la musica religiosa seguiva la sua via nello stile puramente vocale non tralasciando però di giovarsi a quando a quando anch'essa dei mezzi istrumentali.

Le forme nette e simmetriche verso le quali abbiamo veduto tendere spontaneamente la musica già prima del XVI secolo e di cui abbiamo dato un esempio con la *Frottola* del d'Ana, non tardarono a comparire anche sul teatro, in questo nuovo campo che si apriva all'arte dei suoni. La musica poteva aver cambiato indirizzo servendo di mezzo all'espressione di nuovi sentimenti; ma non poteva come musica rinunziare e non aveva infatti rinunziato a quei principî che sono essenziali, non ad essa soltanto, ma ad ogni arte; anzi ad ogni pensiero, ad ogni immagine che passi nella mente umana: intendo l'unità che rilega le differenti parti di un tutto.

Le basi gettate in Italia per questa nuova produzione intellettuale, l'opera, erano eminentemente artistiche. Caduti nell'oblìo in poco più di trent'anni i pregiudizi della Camerata Bardi, l'Opera usciva spontanea dal ginepraio della erudizione nella sua forma naturale, come una pianta vigorosa dagli sterpi che aveano minacciato di soffocarla.

Fino a quasi tutto il 500 la musica era stata in fondo esclusivamente lirica. Madrigali, canzoni, frottole, ecc., erano in sostanza musica lirica e sopra tutti questi generi dominava la lirica per eccellenza, la musica religiosa. Con gli ultimi anni del secolo XVI un

elemento nuovo nasce e si diffonde rapidamente: l'elemento drammatico. Il declamato o recitativo, di cui prima di quel tempo non si aveva idea, rende possibile lo svolgimento di un'azione drammatico-musicale e l'elemento lirico si concentra in alcuni punti culminanti, sotto forma di « arie » o di « cori », i quali, sebbene differenti nel carattere ed anche nella tecnica da quel che era stata la musica fino a tutto il 500, si accordano tuttavia con quella nel seguire quelle leggi che abbiamo stabilite come canoni fondamentali dell'arte musicale: il ritmo, la tonalità, lo svolgimento tematico, il ritorno dei pensieri. E non dirò solo « seguire » ma li faceva progredire e li rendeva sempre più fermi e luminosi. Poichè è un fatto indiscutibile che l'abbandono delle scale ecclesiastiche, il dominio quasi esclusivo delle due tonalità *maggiore* e *minore*, l'attenersi di un pezzo ad un tema principale, la sua forma e il periodare simmetrico, sono tutti frutti nati e cresciuti principalmente nel tempo della musica drammatica. Il contrasto di differenti affetti esigeva anche un principio ordinatore che legasse insieme sentimenti e disegni differenti, cosa che nella musica religiosa, perchè più uniforme, non si sentiva richiedere con uguale necessità. Il ritorno dei pensieri permetteva appunto questo succedersi in uno stesso pezzo, di sentimenti e di temi musicali differentissimi, ma che, in virtù della simmetria, si incastonavano, per dir così, in una forma, in un concetto unico.

Ho già accennato, a proposito della *Frottola* del d'Ana, ad un disegno che è poi divenuto molto comune. Salvo lievi modificazioni, lo ritroviamo in Marco da Gagliano, nel Cesti, e in altri; ma più nel Cavalli; i quali tutti, proseguendo per la via iniziata dal Monteverde, furono i veri creatori dell'Opera moderna.

Dal Monteverde ai nominati suoi successori, la forma fa in pochi anni passi giganteschi. Nel Monteverde non abbiamo ancora che tentativi di vera musica nettamente delineata; il suo comporre si muove quasi sempre secondo una specie di « arioso » o recitativo melodico, ardito, pieno di colore, di sentimento e di espressione ma, alla lunga, monotono; appunto perchè non assurge mai ad un un vero e completo disegno musicale. I suoi seguaci invece, e specialmente il Cavalli, giungono a darci, nei momenti convenienti, la musica nel vero e proprio senso della parola.

Io non posso qui, come vorrei, riportare quello che occorrerebbe perchè si possa giudicare *de visu* di quel che affermo.

Sono perciò costretto a rimandare il lettore alle collezioni dell'Ambros, del Torchi, del Parisotti e di altri; tanto più che da un solo o da un paio di pezzi non sarebbe possibile farsi un concetto esatto dello svolgimento e del progresso dell'arte.

Disgraziatamente così belli principî non avanzarono molto in Italia. Alla fine del 600 l'ambizione dei cantanti da una parte, dall'altra la leggerezza del pubblico che non ricercò più nell'opera che un futile passatempo, oltre alla deplorevole brama del successo immediato nei compositori, abbassarono l'opera ad una specie di merce di fabbrica che si riproduceva sempre simile per non aver più durata che quella di un successo tanto clamoroso quanto effimero; piaga questa che sembra innata nel carattere italiano, giacchè la rivediamo ai giorni nostri (mi si scusi la metafora) in florida putrefazione. Sarebbe incredibile il numero delle opere prodotte in Italia nella seconda metà del 600 e nel principio del 700 se non fosse sorpassato da quelle del tempo presente. Di tanta roba resta presso a poco niente; mentre che, se serietà di propositi si fosse accompagnata alla facilità e genialità di produzione, noi avremmo tenuto anche nel secolo XVIII quella palma che vedemmo passare alla Germania.

Per quanto in arte le questioni di patriottismo siano fuor di luogo, pure non si può senza rimpianto fare simili confessioni come quella che io trovo nel dotto ed interessante lavoro del Torchi (« *La Musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII* », *Riv. Mus. Ital.*, anno IV, fasc. 4°) e che io, per amore della verità, riporto qui nelle sue proprie parole:

« La musica istrumentale italiana è stata la madre della musica « istrumentale francese e tedesca, ha passato loro le sue forme, i « suoi modelli . . . .
« l'ingegno italiano, così ricco di risorse, si esaurisce in una specie « musicale che non sa o non vuole approfondire nelle sue conseguenze « estreme; egli se ne stanca, ne sceglie un'altra. La musica tedesca « viene dopo l'italiana nel processo di evoluzione storica; essa im- « piega più tempo nello sviluppare una forma elaborando la quale « con maggior costanza, e questo è un giusto compenso della natura, « essa riesce a più grandi risultati ».

Fuori che nelle arti plastiche, così abbiamo spesso fatto noi: inventare e lasciare finire e godere agli altri il frutto e la gloria della nostra invenzione. Mentre col chiudersi del secolo XVII e all'aprirsi del XVIII in Italia la musica a poco a poco s'imbastardiva, perdendosi dietro ai gorgheggi e ai fronzoli dei cantanti e ai continui piagnistei amorosi tanto stucchevoli quanto falsi e convenzionali, — in Germania, sollevandosi sulle ali della religiosità, raggiungeva con G. S. Bach una grandezza, potenza e profondità da non sopportare altro paragone se non con le creazioni (di altro genere) di L. van Beethoven.

I migliori compositori italiani di questo tempo, il Corelli, i due Scarlatti, il Caldara, il Pergolese, il Marcello e lo stesso Lotti, che cosa ci dànno, in confronto dell'opera del Bach, se non tutto al più modeste creazioni?

Händel studia l'opera italiana; vi prende, come dice giustamente il Torchi, sfacciatamente quanto ne può prendere e riempie l'Europa della sua fama. Questo uomo di talento eclettico, che l'abitudine si ostina, non si sa il perchè, a voler collocare al fianco di Bach, è il più luminoso esempio di quello che possa la costanza di carattere e di lavoro accompagnato da facilità di assimilazione dell'opera altrui.

Tornando a Bach, vediamo in lui la chiusa della grande epoca religiosa. Il dramma non si giova di lui; ed egli stesso, in ciò che vi ha di drammatico nelle sue cantate e negli oratorî, si muove in un campo del tutto mistico; i suoi personaggi, che talvolta figurano nelle cantate, sono enti simbolici come *la speranza*, *il timore*, oppure l'*Anima* e il *Cristo*, cosicchè i problemi e le difficoltà create sulla scena dall'azione e dai due elementi in conflitto (la parola e la musica) gli sono ignote. Il fatto, nei suoi oratorî, viene narrato ed egli si attiene rigorosamente alla distinzione fra « *Aria* e *Recitativo* » in cui l'Oratorio trova la forma più adatta.

Per incontrare sulla scena altri esempi di perfetta unione tra musica e parola, dobbiamo giungere a Mozart. Tra il non poco che potrebbe citarsi di lui, scelgo il recitativo ed aria di Donna Anna nel *D. Giovanni.* Io trovo perfetto questo brano e non saprei veramente se in tutta la musica drammatica anteriore o posteriore, possa rinvenirsi nulla che, per quel che riguarda la completa fusione delle parole con la musica (e quale musica!) gli possa nel genere drammatico venir posto a lato. Si noti con quanta interna commozione

Donna Anna incominci in tono minore « Era già alquanto avanzata la notte » ecc., come chi si proponga di narrare con calma cosa che profondamente la turba. Poi, con lo stesso ricordare i fatti, l'animo si accende e le modulazioni si incalzano, divengono sempre più ardite fino all'ultima che, balzando improvvisamente in lontana tonalità, dipinge in modo insuperabile il perduto dominio dell'animo su se stesso. Lo sdegno mal represso, la foga lirica erompono violenti nella splendida aria *Or sai chi l'onore*, ecc. dove non so che sia più ammirabile, se la incisiva potenza della melodìa o il lavoro tanto semplice quanto magistrale dell'orchestra nel dipingere tutta l'indignazione di quell'animo nobile così vilmente offeso. Come ogni parola è sentita, è colorita in quelle melodìe senza che per questo il disegno di tutto il pezzo abbia a soffrirne il minimo sforzo! Come trionfa la musica, la vera musica formata e come giunge spontanea quando appunto la parola rimarrebbe povera e fredda verso l'abbondanza della passione.

Altri stupendi esempi li abbiamo nell'opera « *Norma* » del Bellini. — Nella famosa scena in cui Norma, mietendo il *Sacro vischio* si aggira nella selva illuminata dal plenilunio, la melodia così pura e così bella in sè stessa, è tuttavia affatto immedesimata col quadro che abbiamo avanti agli occhi; talchè ben si può dire che quel sentimento di calma benefica, che il mite splendore lunare suole infondere nell'animo, sia in questo caso l'effetto sopratutto di quella melodìa più assai che dei versi o della scena per quanto abilmente combinata. Gli stessi vocalizzi che, senza parola, Norma sembra abbandonare al vento, come sono anch'essi pieni di significato, come rendono il divagar della mente nella serenità del plenilunio! È anche qui il *pneuma*, l'abbondanza o la dolcezza del sentire che non trova più parola adeguata. — Così ancora la potente lotta drammatica al principio del 2° atto, allorchè Norma tenta uccidere i proprii figli; ma più ancora, alla chiusa dell'opera, la commovente scena dove tanti e sì diversi affetti si fondono mirabilmente in un solo organismo musicale, con chiarezza e semplicità di linee tutta greca.

Un altro esempio memorabile trovasi, secondo me, nella « *Forza del destino* » del Verdi. Le ultime scene si sollevano ad una potenza grandemente tragica; musica, parole e azione, tutto si fonde in una impressione unica, profonda. Ciò che il dramma musicale, come opera

d'arte, si propone, è raggiunto. Cosa, del resto, che nel Verdi non è rara, si ami o no il suo genere di musica e quello dei drammi da lui scelti.

Così ancora nel « *Faust* » del Gounod; il contrasto tra l'irrequieto spirito del pensatore e la serena semplicità dei canti campestri nel 1° atto; gli arcani rimorsi che turbano l'anima dei due amanti nel duetto giustamente famoso, la scena alla chiesa, sono inspirazioni che hanno prodotto impressioni incancellabili.

Del Wagner è omai a tutti noto il « *Lohengrin* », opera piena di esempi splendidi di ciò che possa l'azione drammatica quando sia accompagnata da vera musica. Nel 1° atto specialmente, l'accordo fra l'azione e lo svolgimento musicale è mirabile; e se si pensa alle dimensioni, alla durata dell'azione, non credo che si trovi altro esempio che possa sostenerne il paragone.

Quanto poi alle Opere più moderne i compositori italiani, più che inspirarsi con predilezione all'esile scuola francese, potrebbero, specialmente per quel che riguarda la forma, ricordarsi ed imparare dal « *Mefistofele* » del Boito.

* * *

In tutti questi brani citati, la bellezza risulta evidentemente dalla perfetta corrispondenza fra azione, parole e musica. Ma ciò che importa notar bene, si è che la musica è intesa in essi nel vero e proprio senso della parola, secondo quei criteri di cui ci siamo occupati sopra. — Naturalmente lo svolgimento delle linee musicali non può (come più volte ho detto) raggiunger nel dramma nè quella sicurezza nè quell'ampiezza che sono riservate alla musica pura; non di meno disegno c'è; e poeta e musicista hanno fatto il loro possibile appunto perchè azione e disegno musicale non si distruggessero a vicenda e dal loro insieme potesse emergere quella potenza e intimità di espressione che son l'obbietto e la caratteristica del dramma musicale.

In Italia l'istinto per la forma giunse al punto da riprodurre sul teatro quelle stesse relazioni fra i diversi momenti musicali che (con maggior nettezza e in più grandi dimensioni) ritroviamo e ammiriamo nella Sinfonia. Non è forse la divisione in *1° Allegro*, *Andante* o

Adagio e *Allegro finale*, tanto comunemente seguìta nelle nostre Opere, identica a quella della Sinfonia? Anche la Sinfonia classica consta principalmente di un *1° Allegro* di carattere più severo; di un movimento più calmo (*Adagio* o *Andante*) per tornar poi ad un sentimento vivo e più sbrigliato che fu suddiviso generalmente in due parti: lo *Scherzo* e il *Finale*. Questa triplice divisione è intimamente psicologica; l'intelletto, colpito improvvisamente da un ideale poetico, erompe, sul primo manifestarsi, in pensieri vivi e al tempo stesso profondi; ai quali segue spontaneamente la contemplazione, finchè il nostro organismo, quasi reclamando la sua parte, ristabilisce l'equilibrio delle sue forze, scendendo dalla pura attività intellettuale in un campo dove il ritmo più marcato e pensieri più piacevoli e quasi giocosi, lo riconfortino del compiuto lavoro. — Così la danza o la farsa chiudevano la rappresentazione tragica in Grecia.

Del resto, questa coincidenza fra le forme dell' Opera italiana e quella della Sinfonia tedesca, nasce spontanea tanto dalla identità del fondo psichico umano, quanto dal fatto più sopra toccato, che queste forme furono creazione italiana e si svolsero poi, in Italia, principalmente nella musica vocale e in Germania nella istrumentale.

Quando questa economia nella distribuzione dei pezzi può, senza sforzo, accordarsi col procedere dell'azione nella scena, l' insieme è perfetto ed il dramma musicale ha veramente raggiunto il suo scopo.

Capitolo IV.

La musica moderna.

Insieme a quei geniali esempi di vera musica drammatica da me citati (esempi pur troppo non comuni, come tutto ciò che è veramente bello) abbiamo avuto una abbondanza stragrande di mediocre e di volgare; di opere fatte con lo stampo, merce di fabbrica, una fioritura di banalità da spaventare. Quello che era accaduto nel tempo delle parrucche incipriate coi suoi teatri pieni di soavi pastorelle e pastorelli o di Dei ed eroi greci ridotti a belare i loro sempre mortali spasimi di amore in rapidissimi vocalizzi, si ripeteva dopo l'89, con altro carattere, ma con la stessa banalità. Tiranni feroci, amori furenti, uccisioni e stragi contaminarono la scena; le passioni si clas-

sificarono come i medicinali, e il compositore, seguendo alcune ricette di provato effetto, vi schiccherava opere all'ordine degl' impresarî.

Tutto ciò è abbastanza noto, e non varrebbe la pena di ricordarlo se non perchè vogliamo far rilevare come dal male nacque la reazione. — Già prima dell' 89 il Gluck si era levato a protestare. La serietà delle sue intenzioni, la lotta contro la tirannia delle abitudini, sono anche note. Di lui non abbiamo a dire altro che (giovandosi dei progressi fatti dalla musica in più di un secolo) ricondusse l'Opera alle intenzioni dei suoi fondatori, il Monteverde ed il Cavalli. Musicista colto, con più talento che genio, mostrò agli operisti la strada smarrita. Nondimeno (sia detto fra parentesi) io sono d'opinione che la fama del Gluck sia dovuta più alla sua attività polemica ed alle appassionate discussioni che ne seguirono, che propriamente al valore del suo lavoro. Secondo me, in tutto il 1° atto del « *D. Giovanni* » di Mozart c'è più verità, più fusione e conseguenza drammatica, insomma c'è più quello che il Gluck voleva, che nelle sue stesse opere. In ogni modo egli si atteggiò a riformatore e sostenne principî che non erano, se non altro, comunemente accettati in pratica e, in questo senso, egli ha senza dubbio grande importanza.

Ma non ostante il Gluck con la sua polemica, non ostante il capolavoro mozartiano, il « *D. Giovanni* », il male (come ho detto) continuava; anzi peggiorava. Un secondo riformatore sorse ai giorni nostri, e questi fu Riccardo Wagner.

È tempo ora che ci occupiamo di lui e che brevemente discutiamo l'importanza della sua riforma, secondo quel che ci siamo proposti fin dal principio.

*
* *

Come è noto R. Wagner si è appellato a Gluck, di cui ha preteso essere il continuatore. Ma un paragone anche superficiale fra i due musicisti fa saltare subito agli occhi una differenza notevole. — Ciò che il Gluck aveva riportato nella sua opera era la serietà artistica; aveva combattuto e vinto tanto la vacuità e il convenzionalismo dell'azione drammatica, quanto quelle della veste musicale. Il cantante, rimesso al suo posto, doveva, con artistica abnegazione, dar vita ad un carattere e non considerare l'opera come un mezzo per

far brillare le doti della sua gola. Ed in questo il Wagner è stato di certo il suo seguace; ma la musica del Gluck (a parte il suo valore inventivo che, in verità, è poco) non si discosta da quella che l'evoluzione storica aveva tramandato fino a lui. Egli si attiene, come i suoi predecessori, alla distinzione fra *recitativo* ed *aria;* e nell'*aria* troviamo (per quanto il suo talento glielo permette) la stessa euritmia di forme ottenuta per mezzo di quelli stessi quattro principî già adoperati dai musicisti prima di lui. La sua musica ha un ritmo fermo, ha una tonalità ferma e si svolge sopra quel numero di temi che occorre perchè il pezzo abbia, senza divagare, quella conseguenza e unità che è richiesta da un'opera d'arte. — Ciò non può dirsi del Wagner. Lasciamo stare la sua prima maniera, la quale (a parte alcuni brani) non è che una malfatta musica all'antica. Del « *Lohengrin* », che costituisce il periodo di transizione, ho parlato sopra. Veniamo dunque alla sua terza maniera, a quella che, secondo lo stesso Wagner, corrispose completamente ai suoi intendimenti e alle sue teorie riformatrici.

Col Wagner la musica non avanza nella stessa direzione in cui storicamente si era svolta ed aveva progredito, tramandandosi da artista ad artista prima di lui. I quattro principî fondamentali che abbiamo veduto dirigere costantemente lo svolgimento della musica fino al Beethoven nel genere strumentale, e fino ai capolavori drammatici del teatro italiano e tedesco, sono da lui, per la prima volta conscientemente rotti.

Fortunatamente non è questo un nostro apprezzamento; non possiamo temere di ingannarci vedendo troppo da vicino quello che (potrebbe obbiettarsi) i posteri vedranno da quella distanza necessaria per poter giudicare con sicurezza del significato di una riforma. Fortunatamente, ripeto, non siamo soltanto noi che portiamo un tale giudizio, ma è lo stesso Wagner il quale, nei suoi scritti, annunzia precisamente come la vera musica drammatica debba infrangere queste che per lui sono catene.

Vogliamo ora passare in rassegna quei quattro principî in rapporto all'opera del Wagner.

Il ritmo. — Nel suo libro sopra Beethoven, con grande apparato filosofico (calcato arbitrariamente sull'opuscolo di Schopenhauer: *Ueber das Geistersehen*, ecc.) il Wagner stabilisce che il dramma (l'azione

e le parole) è da considerarsi come un caso particolare di quello che nella sua potenzialità generale, è contenuto nella musica. La musica (ripete in sostanza il discepolo di Schopenhauer) è l'immagine la più intima, la più diretta dell'intimo delle cose e sopratutto dell'animo umano. E perchè l'arte deve dare appunto ciò che è tipico, l'idea platonica e non il caso particolare, così la musica deve precedere il dramma; è la musica che deve dettare le sue leggi al dramma.

Tutto ciò a me sembra molto vero, ma mi colpisce di somma meraviglia quando sento proclamarlo dal Wagner e, alla stregua di tali affermazioni, vengo ad esaminare la sua musica.

La musica deve dettare le sue leggi al dramma. — Benissimo! Ma quali sono queste leggi? Secondo il Wagner esse sembrano consistere in mere negazioni e, cominciando dal ritmo, è desso il primo percosso a morte.

Anche qui è la teoria, non sono io, è lo stesso Wagner che parla, il quale, fortunatamente, si è spesso contradetto nella pratica. Come si era appellato al Gluck, qui egli si appella al Palestrina. Secondo il Wagner la musica del Palestrina è senza ritmo; per lo che, se di tutta la musica si può dire (e con verità) che è fuori dello spazio, di quella del Palestrina deve dirsi che è anche fuori del tempo e che, in questo senso, essa è quasi una musica metafisica e perciò la più religiosa, ecc., ecc.

Come il Wagner abbia potuto sul serio affermare che nel Palestrina manchi il ritmo è per me un problema. Se egli intende *ritmo* in senso stretto, e cioè il succedersi di periodi uguali di battute (basati sui numeri fondamentali il 2 e il 3) bisogna addirittura non voler vedere per non ritrovarli nel Palestrina. Certo che nel genere vocale, per di più religioso, non può ritrovarsi un ritmo così marcato come nel genere drammatico e nel sinfonico, e tanto meno nella musica del Palestrina, portata più assai della moderna alla serenità della contemplazione, mentre nella moderna, di qualunque genere essa sia, l'elemento drammatico predomina, e con esso, il ritmo; elemento essenzialmente dinamico. Se poi il Wagner intende *ritmo* nel senso vasto di una simmetria nella costruzione del pezzo, ho già fatto vedere che non di rado anche questo vi si trova e che, tendenza non solo della musica palestriniana, ma della musica in genere nella

sua evoluzione storica (in cui il Palestrina non è che una delle pietre miliare) è appunto il raggiungere questa euritmia, questa corrispondenza di parti, insomma quella simmetria senza la quale non si trova unità nell'opera d'arte.

Del resto, musica senza ritmo, nel senso stretto della parola è semplicemente impossibile. Senza ritmo è l'antico canto gregoriano e, ai giorni nostri, musica senza ritmo non può ritrovarsi che là dov'essa è rimasta in uno stato del tutto primitivo, come nei lunghi canti dei bifolchi a cui ho accennato nelle prime pagine di questo opuscolo. Quanto alla mancanza di euritmia, ossia di forma, come generalmente viene chiamata, essa è nel Palestrina nè più nè meno che un difetto; un difetto che disgraziatamente paralizza per metà la esplicazione di quella forza che rimane latente nelle composizioni sue. Ma è difetto del tempo: l'evoluzione musicale non era giunta più innanzi. Non devesi però dimenticare (ed io lo ripeto con piacere) che il Palestrina, col suo genio, ha per l'appunto fatto progredire la musica, perfezionandola precisamente secondo i nostri quattro canoni fondamentali, e spingendola verso quell'ideale che non poteva esser raggiunto se non più tardi. Cosicchè appellarsi a lui per giustificarsi, in questo caso gli è come l'adulto che, in luogo di servirsi della propria esperienza, ricorre a quella di un fanciullo; di genio, senza dubbio, ma pur sempre fanciullo.

Ciò posto, le teorie del Wagner, piuttosto che un progresso, segnano un notevole, anzi straordinario regresso. Come già dalla Camerata Bardi, ci si vorrebbe in conclusione ricondurre (a parte il carattere e il fondamento armonico) alla melopea gregoriana!

Ciò che nel Palestrina, come in tutti gli antichi, è un difetto dovuto allo stadio di incompleto svolgimento, prende ai giorni nostri un significato ben differente. Che il bambino balbetti, lungi dal rattristarci, quasi ci piace e rallegra, poichè inconsciamente paragoniamo con quel difetto la futura sicurezza del giovane sano e robusto; ma che un uomo balbetti è cosa penosa, poichè vediamo già in lui il segno del decadere.

Che il Wagner faccia appello, per giustificar la sua musica, a ciò che essa era prima che raggiungesse il suo completo, il suo vigoroso fiorire, è cosa molto sospetta: è il vecchio che si ritrova volentieri col bambino perchè la gioventù è troppo forte per lui; è la decre-

pitezza che rassomiglia alla puerilità; insomma è l'arte che rimbambisce, come ho detto da principio.

Gli stessi sintomi accennati a proposito del ritmo, si ritrovano nella tonalità, nello sviluppo tematico e nel ritorno dei pensieri.

La tonalità, questa conquista tanto gloriosa quanto faticosa che ha centuplicato la potenza espressiva della melodia, è anch'essa rotta dal Wagner. Poichè per armonizzazione non deve intendersi semplicemente la successione degli accordi; interpretata in questo modo l'armonizzazione ridurrebbe il suo significato ad una serie slegata di impressioni momentanee; quelle cioè che si provano nel passare da un accordo ad un altro. Ma l'armonizzazione può esplicare una potenza molto maggiore e cioè quella che nasce dall'insieme di un sistema di accordi, afferrato dal nostro spirito nella sua totalità. Anche qui noi ricerchiamo l'Unità che è data precisamente dalla Scala. Egli è perciò che quando ci allontaniamo talmente dal punto di partenza che lo perdiamo di vista, perdiamo anche l'impressione della distanza; e, se per caso ci accadrà di ritrovar quel punto, non lo riconosceremo; esso sarà per noi come un altro qualunque; cosicchè una impressione speciale, un colore che avrebbe potuto servirci (come infatti ha servito) è andato perduto.

Accade come a colui che ascende una montagna. Finchè la pianura, il punto di partenza non scomparisce agli occhi nostri, noi sentiamo l'altezza a cui ci solleviamo; godiamo del nuovo spettacolo, cerchiamo il villaggio che abbiamo abbandonato, oppure ci colpisce l'orrore dei precipizi che lasciamo sotto i nostri piedi; l'animo si commuove e, o cerca maggiori altezze o desidera il ritorno; insomma una moltitudine di sentimenti rende quell'ascensione piena d'interesse. Ma se la via ci conduce tanto lontano per nuove valli d'onde la vista della lontana pianura ci sia impedita, tutti quei sentimenti scompariranno anch'essi e ci troveremo di nuovo in una regione la quale non avrà per noi che l'interesse di un'altra lasciata indietro e non quello che nasce da rapporti immediatamente intuiti fra due termini presenti al nostro spirito. Un non so che di vago, una certa indifferenza si distende sull'animo, avanti a cui tutte le cose finiscono per diventare di uno stesso colore. Certo che anche questo può essere un effetto voluto e pienamente artistico; ma è *un* effetto e non si deve condannare l'arte a non ritrarre che quell'unico sentimento. Oltre di che

questo stesso effetto non si può raggiungerlo con quella intensità che nasce dal contrasto. Si può sentire lo spavento del vuoto quando improvvisamente, dopo aver camminato sulla terra ferma, ci sentissimo mancare il suolo sotto i piedi. Ma quando, per una strana magìa, potessimo trovarci sempre senza terra sotto i piedi, l'impressione svanirebbe del tutto o almeno sarebbe notevolmente scemata. È il caso di dire che l'abuso fa perdere l'uso.

Beethoven, nel primo tempo della sinfonia eroica, ci fa sentire appunto questo spavento arcano quando, dalla fermissima tonalità di *Mi bem. maggiore*, verso il mezzo del pezzo, con violenza terribile che sembra strappar tutti i legami di ritmo e di tonalità, vi sbalestra in quella di *Mi beq. minore*. Questi effetti sono raddoppiati, che dico, sono resi possibili soltanto dal contrasto. Se il nostro orecchio non avesse avuto, in quel momento, bene impresso il punto di partenza (la tonalità di *Mi bem.*), noi non potremmo sentire l'immensità del salto. Questo accade spesso al Wagner. Dove egli, per ragioni drammatiche, ha bisogno di simili effetti di cui l'armonizzazione è una miniera straricca, egli li ha già, per così dire, esauriti tutti e il risultato è infiacchito. Veggasi per es., la potente e tragica scena della congiura tra Brunilde, Günther e Hagen nella « *Götterdämmerung* »; quando l'alto carattere di Brunilde, trascinato dalla fatalità che pesa su tutto il dramma, sembra abbassarsi fino nel fango per ritrovarsi volentieri e collegarsi con anime fiacche e perverse, in pieno accordo nell'odio contro il suo vero e nobile compagno, l'eroe Sigfried; là si sente come il Wagner metta, e con ragione, sossopra tutto il regno dell'armonia per raggiungere effetti di durezze nuove, quali veramente si convengono alla situazione. Ma l'orecchio, già assuefatto a quel continuo ed esagerato modulare, non reagisce e il risultato non corrisponde ai mezzi impiegati.

Così ancora, alla fine della tetralogia, è per me sempre penoso ogni volta ch'io rileggo quelle pagine che dovrebbero con qualche cosa di straordinariamente grande chiudere tutto il poema, non trovarvi che una immensa confusione. Il Wagner stesso ha inteso quanto il suo compito, a quel punto, fosse arduo e forse la stessa preoccupazione della riuscita ha paralizzato le sue forze. — Solenne si annunzia la entrata di Brunilde nel semplice e grandioso ritmo orchestrale posato sul severo movimento dei bassi; e l'uditore si sente comprendere da

un'arcana commozione, presentendo ciò che si va annunziando. Se non che, ahimè, il famoso pregiudizio del *Leitmotiv* ci viene a guastar tutto. Brunilde parla di cento cose e l'orchestra si carica di cento temi corrispondenti, i quali, come accade, volendo ognuno dir la sua, finiscono per non dir nulla nessuno.

E giacchè ci siamo a questo beato *Leitmotiv*, come mai potevasi idear cosa più strampalata? Non dico già che non sia di bellissimo effetto il ritorno di temi al ritornar di sentimenti o pensieri culminanti (effetto, del resto, già ottenuto più volte prima del Wagner), ma anche qui, discrezione e sopratutto buon senso!

Come è noto, il *Leitmotiv* o motivo-guida, consiste nel fissare alcuni brevi temi, spesso di poche note, come simbolo o segnale corrispondente a dati concetti che si svolgono nel dramma; facendoli tornare ad udire ogni volta che l'azione o la parola alludono al tale o tale altro concetto.

Questo sistema riposa sopra un errore palpabile e cioè sulla confusione fra il nesso logico dei concetti nel discorso ed il nesso musicale dei diversi temi melodici. Questi due nessi (come ho già avuto occasione di accennare) sono del tutto differenti. Bisogna aver ben presente che l'espressione « pensiero musicale » è semplicemente un translato. Nè il pensiero è musica, nè la musica è pensiero; musica e pensiero sono due sfere dell'attività intellettuale totalmente diverse. Il pensiero è un operare della mente con concetti o astrazioni: la musica è tutt'altro che un'astrazione; è una successione ben concreta di sensazioni legate ad un senso (l'udito) le quali possono servire mirabilmente ad esprimere l'interno stato dell'animo. Ciò che v'ha di comune tra musica e pensiero si è che ambedue sono operazioni della mente o, se vuolsi, della coscienza: ma sono operazioni differenti. Il legame che passa fra i concetti nel pensare è soltanto una generalizzazione di quello che passa in realtà tra i singoli oggetti delle nostre esperienze esterne ed interne. Il legame invece che rannoda le parti di un tutto musicale, è di natura molto più intima e riposa, da un lato sulla successione dei movimenti psicologici del nostro intimo, e dall'altra, sulle forme stesse della conoscenza; poichè, secondo Kant, tutto ciò di cui noi abbiamo coscienza, ci apparisce necessariamente sotto alcune forme che sono inerenti alla essenza stessa della facoltà di conoscere. Mi perdoni il lettore queste digressioni; ma il

Wagner stesso mi ci trascina. Poichè, nel suo libro sul Beethoven, egli enuncia il principio citato più sopra, appoggiandosi appunto alla filosofia kantiana; principio che può riassumersi così: poichè le forme *a priori* della coscienza impongono le loro leggi alla conoscenza del mondo esterno, così la musica (che è in certo modo l'intimo stesso dell'animo umano o, per lo meno, la sua più diretta emanazione) deve dettar legge al dramma il quale non è se non la sua forma esterna.

L'argomento è illusorio, ma quanto alla conclusione io ripeto: d'accordo; tuttavia c'è da fare qualche osservazione.

I principii *a priori* di cui parlano il Kant e lo Schopenhauer, sono principii puramente formali, mentre la musica, quanto alla sua sostanza, ha un'origine del tutto diversa e si basa sul sentimento, non sulla pura forma. Ma perchè qualunque sentimento, affinchè sia oggetto della nostra conoscenza (e cioè sia appunto *sentito*) deve per necessità entrare, informarsi in quei principii *a priori* kantiani ricordati dal Wagner, così è cosa evidente che quando egli parla della musica come del *substratum* psicologico che deve dettar legge al dramma, egli parla di qualche cosa di già formato; di qualche cosa che si manifesta per lo meno nella forma del tempo, sottostando quindi alle sue leggi che sono appunto quelle della euritmia. Giacchè se per giustificare la semplice successione di stati psicologici basta la causalità (in quanto che l'uno è causa del seguente) per avere l'opera d'arte non basta la pura successione, ma è necessario afferrar l'insieme, la totalità di questi stati differenti come in un quadro. È quindi necessario che il Tempo (dentro del quale questi diversi momenti psicologici si succedono) intervenga come principio regolatore, rannodando tra loro questi momenti con le sue proprie leggi, senza di che essi resterebbero allo stato di pura e insignificante successione. E queste leggi sono appunto quelle del ritmo, tanto nel senso ristretto quanto in quello vasto della parola. Queste sono dunque le leggi che la musica deve dettare al dramma: quelle del ritmo e della simmetria (1).

Ora, siccome il Wagner vorrebbe costruire una musica dove questi elementi siano esclusi e pretende anzi averne già trovato l'esempio

---

(1) Non si deve intendere la simmetria nel senso strettamente matematico; ma in quello generale di corrispondenza e legame di parti.

nel Palestrina, così importava mostrare qui come ciò sia semplicemente un'assurdità e che il Palestrina, in questo caso, è citato a torto.

E, d'altra parte, ci domandiamo: quali sono queste leggi che il Wagner vuol dalla musica trasportare al dramma? Tolto il ritmo e la simmetria che cosa resta nel tempo se non il nudo succedersi di impressioni isolate, scucite, senza che l'una appoggiandosi sull'altra, possa acquistare significativi nuovi dalle relazioni in cui si trova con le altre o col tutto?

L'affermazione del Wagner è abbastanza arbitraria; anzi, diciamolo pure, superficiale; molto superficiale.

Per illustrare con un esempio la sua tesi egli fa un paragone tra il *Coriolano* di Beethoven (L'*Ouverture*) e il *Coriolano* di Shakespeare ed è veramente strano come egli non vegga quanto tutto ciò che dice, sia contro la sua stessa tesi. Egli dice in sostanza che il dramma shakespeariano, coi suoi dettagli di azione e di svolgimento di pensieri (a cui necessariamente deve scendere il dramma parlato) è tutto contenuto in potenza e nella sua generalità tipica (ideale) nell'*Ouverture* di Beethoven. Il fondo psicologico, le passioni che si sollevano e si urtano, e che in Shakespeare debbono, per dir così, sminuzzarsi nei dettagli della parola, trovano nella musica del Beethoven una manifestazione più diretta, più vicina alla loro sorgente psicologica e perciò più tipica e più efficace. Osservazione verissima e bellissima che il Wagner prende in sostanza dallo Schopenhauer. È dunque, prosegue il Wagner, questa musica la quale è l'anima stessa del dramma (la *virtus informativa,* avrebbero detto gli scolastici) che deve regolare lo svolgimento di tutto il dramma. Nel teatro musicale è Beethoven che deve dettar legge allo Shakespeare.

Benissimo; ma anche qui c'è da osservare una piccola cosa: nel *Coriolano* di Beethoven c'è ritmo e ci è simmetria e, anzi, ambedue in una dose addirittura straordinaria. Come si fa a conciliare questo fatto con la teoria wagneriana?

Disgraziatamente non si può qui dire, come per la Camerata di Casa Bardi, « dimentichiamo le teorie e prendiamo il buono che i riformatori hanno portato ». Le teorie di Casa Bardi furono veramente dimenticate; nel caso del Wagner all'incontro, esse hanno portato conseguenze rimarchevoli. La più grave forse è quella appunto di cui discorrevo prima di questa digressione, a proposito del *Leitmotiv.*

La musica drammatica costruita con questo principio è in aperta contraddizione con l'altro giustissimo avanzato dallo stesso Wagner e cioè che la musica debba dettar legge al dramma. Col Leitmotiv i temi non si succedono secondo il nesso intimo, puramente musicale; ma secondo il nesso logico della successione dei concetti astratti nel pensiero; cose del tutto differenti come ho cercato di chiarire per quanto potevo in questo breve scritto. In modo che nel Wagner, dopo che con argomenti artistici e filosofici si è stabilito il criterio giusto e fecondo della musica dominatrice o se vuolsi meglio, regolatrice della parola, vediamo la pratica riuscire precisamente al contrario: alla parola che detta legge alla musica.

Mentre la musica (essendo essa meno lontana della parola dalla sorgente psicologica nel fondo dell'animo umano) ha, tra le sue parti, un legame più intimo e più diretto; il pensiero con le sue mille ramificazioni e i minuti dettagli, si muove in un campo più spazioso sì, ma meno concreto; non così strettamente vicino all'intima fonte dei nostri affetti e quindi meno intenso e in un certo senso, meno reale. La linea che il pensiero segue è, non solo differente, ma più involuta, più complicata di quella seguita dalla musica; e quando il musicista viene al còmpito di accompagnar l'una con l'altra, si trova come colui che debba indossare un abito che non è il suo: tira di qua, forza di là, qualche strappo si fa sempre.

Noi abbiamo veduto come in tutto il periodo anteriore al Wagner, quello dei due elementi (musica e parola) che ha più sofferto, è stata la parola; la musica è stata tirannica verso la sua sorella. La reazione wagneriana ha portato la tirannia della parola sulla musica. La teoria del motivo-guida, in cui i temi si succedono seguendo soltanto il nesso logico del discorso, porta per necessità il dissolvimento di quello musicale. I temi si seguono non per una stretta ed intima filiazione tutta psicologica, ma per un legame che alla musica è affatto estraneo e che nasce da un'altra sfera dell'attività della nostra coscienza, dal pensiero astratto.

La musica, con tale procedimento, è semplicemente distrutta; è ridotta in un caos di frammenti, come un edifizio devastato dal terremoto.

Il difficile problema della fusione dei due elementi (della musica e della parola) non si risolve conculcando i diritti dell'uno per far

trionfar l'altro; e se, fino al Wagner la maggioranza dei compositori si lasciò trasportare a fare strazio della poesia, il Wagner ha (per fortuna non sempre) fatto strazio della musica e se non altro la sua teoria, da cui infelicemente egli si è lasciato troppo signoreggiare, conduce inevitabilmente alla rovina della musica.

Il problema dell'accordo fra i due elementi non è stato risoluto dal Wagner; poichè non importa qual dei due sia stato calpestato, quando uno lo è stato. Il problema è stato risoluto dal Wagner solo qua e là quando, da un lato la situazione scenica e dall'altro il suo genio musicale s'incontravano e, a dispetto delle sue stesse teorie, ha potuto creare vera e bella musica; ma questo non è un fatto nuovo: è ciò che è accaduto anche ai suoi predecessori. Se questi muovevano dal falso principio che nell'Opera la musica dovesse essere sovrana, il Wagner parte dal principio altrettanto falso che la musica debba servilmente seguire passo per passo il discorso; e tanto gli antichi quanto il riformatore ci dànno il « dramma musicale » solo quando, guidati dal genio artistico e dalle circostanze drammatiche, dimenticano i pregiudizi o le abitudini e la fusione dei due elementi accade quasi da per sè. Questo è accaduto al Cavalli, al Mozart, al Bellini, al Verdi, al Gounod, e questo è accaduto anche al Wagner.

Ma, come dicevo, troppo spesso il Wagner si è lasciato dirigere da principî teorici. La tetralogia specialmente è fra i suoi lavori, quello dove, insieme a pagine di vera ed alta bellezza, le infelici teorie hanno portato il maggior guasto. Vi sono ore, dico *ore* di discorsi dove la musica non ha molto da dire e, in realtà, non dice niente. Là sottostiamo al terribile impero del *leitmotiv;* tutti i temi applicati ai differenti concetti a cui alludono le parole degli attori, li sentite sbucar fuori senza altra ragione che quella del discorso parlato; ma che, musicalmente, restano incoerenti, senza nesso e che tornano e ritornano a galla come gli intingoli in una pignatta in ebollizione. Questi lunghi brani di pura declamazione per parte dei cantanti e di trito e complicato mosaico orchestrale, tengono il posto di quello che in tutte le altre Opere è stato, con nome abbastanza espressivo, chiamato *mollaccia;* e, se si vuol esser sinceri e giudicar l'arte dal punto di vista dell'invenzione geniale e non dalla quantità delle note, bisogna pur convenire che, per es., nella « *Tetralogia* » di mollaccia se ne trova una dose rispettabile. Poichè in quella specie di

farraggine di temi i procedimenti tecnici si ripetono con sufficiente monotonia. Il compositore visibilmente non sa spesso che cosa farne; perchè, non procedendo essi da alcun punto fisso per giungere ad un altro, non gli resta che trastullarsi con essi per quel poco di tempo che glielo consente il testo; e lo vediamo ricorrere al vecchio espediente delle progressioni ascendenti più o meno cromatiche su di un basso tenuto come pedale. In questo modo l'attenzione dell'uditore è tenuta desta con l'aspettativa che tali progressioni sogliono suscitare. Poichè per loro natura esse vorrebbero, come conclusione, giungere a qualche cosa di nuovo e di importante; senonchè nel Wagner esse risolvonsi generalmente nello stesso ammasso di temi da cui si partiva, oppure in una nuova progressione e così via via, senza che alla fine siasi ottenuto nulla da tante promesse. Questo modo tutto esterno di solleticare l'attenzione dell'uditore e che non produce altro effetto che lo stancare i nervi, è frequente nel Wagner. È questo un procedimento giustificato soltanto quando all'aspettativa suscitata, il compositore può e sa veramente rispondere, come per esempio accade nella V^a^ Sinfonia del Beethoven, là dove dallo *Scherzo* si passa al *Finale*. In questo caso il disegno melodico che dal pianissimo a poco a poco s'innalza tanto come modulazione che come forza sull'insistente pedale e che di battuta in battuta, accresce le nostre aspettative, si risolve finalmente nella trionfale entrata della grande Marcia che chiude la sinfonia; l'artista ha tenuto la parola e ciò che ci ha promesso, l'ha anche dato. Non così nel Wagner; troppo spesso egli ci rammenta lo stanco viaggiatore che, pieno di buon volere, si rimette in cammino per ricadere spossato dopo pochi passi.

In tale stato frammentario e con tale procedere sconclusionato, l'effetto dei pensieri musicali non è altro che quello di render lunga, difficile e penosa l'udizione del testo; per modo che, perduto il filo logico del discorso, non guidati da quello musicale che non esiste, l'uditore finisce per perdersi in un laberinto inestricabile. Questa è veramente la «confusione di impertinenze, la congregatione di imperfetioni» di cui l'Artusi accusava il Monteverde; giacchè tra il Monteverde e il Wagner passa una rimarchevole somiglianza. In ambedue troviamo lo stesso seguir passo per passo la parola senza curarsi del disegno musicale. Certo che i progressi fatti dal Monteverde al Wagner dovevano portare in quest'ultimo i loro frutti; ma

il rapporto che passa tra il Palestrina e il Monteverde, è in sostanza quello stesso che passa tra il Beethoven e il Wagner. In ambedue i casi la musica perde di unità, e conseguenza organica, per disciogliersi in un lavoro trito, incoerente e monotono, modellato sul testo.

L'Artusi più che prendersela soprattutto con le novità armoniche del Monteverde, avrebbe avuto miglior gioco attaccandolo nella forma, là dove egli veramente era debole e dove (come ho detto), di fronte allo stato a cui era giunta la musica col Palestrina, segnava decisamente un regresso. Ma il Monteverde era un innovatore; il dramma musicale non esisteva ancora ed egli offriva perciò tutti quei difetti che accompagnano sulle prime ogni invenzione. Per modo che la somiglianza che passa tra i difetti di lui e quelli del Wagner, hanno un carattere ben differente. Tra i due artisti passano più di 200 anni, e altro è l'infanzia, altro è la vecchiaia. Che nel Wagner si ritrovino gli stessi difetti del Monteverde, è (lo ripeto) sintomo non di evoluzione giovanile ma di involuzione senile.

Il Wagner non rifiuta alcuni princìpî giunti a lui dalla tradizione, per sostituirvene degli altri e muovere così un passo avanti; egli non fa che o distruggere o malmenare il passato così come, per es., accade all'architettura del Bernini e del Borromini. Anch'essi non creano molto di nuovo: ma storcono, contrafanno quelle linee che l'arte aveva loro tramandato. L'unico principio, non nuovo ma semplicemente rinnovato che devesi al Wagner, è quello del motivo-guida che i secoli antecedenti avevano già rifiutato come antimusicale; e antimusicale resta nelle mani del Wagner perchè tale è per sua natura.

Dove veramente il Wagner segna un progresso positivo, è nella ricchezza degli accordi. Vi sono in tutte le sue opere, ma specialmentre nelle sue ultime e sopratutto nel « *Parsifal* », successioni di accordi, congruenze di suoni che sorprendono e sono di una bellezza sincera e nuova. Ed il « *Parsifal* », in generale, sia per le condizioni speciali del soggetto, sia forse per una fase nuova verso di cui il maestro sembrava inoltrarsi, pare a me, insieme al « *Lohengrin* », la migliore delle sue opere. Certo il soggetto è assai speciale e può interessare molto alcuni, dispiacendo ad altri; in ogni modo è indiscutibile che la solennità religiosa che domina tutto il mistico dramma ha reso (per quelle stesse ragioni che ho svolto più sopra) più fa-

cile la fusione del testo con la musica; intendo con musica legata ad una forma. In ciascuno dei tre atti l'azione e perciò anche l'interesse dello spettatore, si concentrano sopra tre grandi scene culminanti di carattere differente, dove la musica ha il campo di svolgersi con le sue ampie e proprie linee, raggiungendo tutta l'efficacia di cui è capace. Più felice di tutte, come è noto, è quella del 1° atto; pagina che, per bellezza di musica, di scena e (almeno secondo me) di poesia, non troverà facilmente la seconda. Il lungo duetto dell'atto seguente, pieno di bellezze, soffre del solito difetto wagneriano: la mancanza di forma; e lo stesso è a dirsi dell'atto III. Nondimeno lo stato di disgregamento musicale che rovina tanto lavoro del Wagner, non si trova mai portato nel « *Parsifal* » al punto che raggiunge nella « *Tetralogia* » e nei « *Maestri cantori* ».

Nel « *Tristano* », altro soggetto unilaterale come, in altro genere il « *Parsifal* », lo stato quasi patologico in cui si trovano i due protagonisti e che sembra trascinar per contagio tutti gli altri personaggi nella stessa sfera di allucinazioni, dà anche a questo dramma una intonazione generale uniforme di passione che trasportando la musica da cima a fondo nel campo della lirica, rende anche qui, come nel « *Parsifal* », più facile la fusione del testo con la musica. Nel « *Parsifal* » e nel « *Tristano* » la peste delle teorie non ha, per la natura stessa dei soggetti, potuto menar quella strage che si deplora nelle altre opere, della sua terza maniera.

Un fatto singolare accade al Wagner polemico e teorico; egli fa appello, per confortar le sue teorie, a tre autorità: il Palestrina, il Gluck e lo Schopenhauer; ed è difficile trovare tre intelletti che, più di questi, siano stati avversi a quei difetti che egli voleva erigere a sistema. Del Palestrina e del Gluck ho già parlato; quanto allo Schopenhauer può parlare egli stesso ed io voglio citare qui un brano in cui questo grande filosofo sembra, quasi profetizzando, criticare l'opera wagneriana: « La grande Opera, dice egli nei suoi *Parerga* « (II, § 220), non è propriamente il prodotto di un puro gusto ar- « tistico, ma piuttosto del concetto alquanto barbaro che crede di « elevare il godimento estetico con l'accumulare i mezzi e la con- « temporaneità di impressioni le più disparate; e accrescere l'effetto « con l'aumento di masse e di forze; mentre la musica, come la più « potente fra tutte le arti, può da sè sola, occupare completamente

« lo spirito, se questo ne è capace. Anzi, le più alte produzioni mu-
« sicali, per essere afferrate e godute come si conviene, reclamano
« a sè, senza distrazioni, tutto il nostro spirito, così che questo sia
« tutto dato ad esse e in esse si approfondisca per poter comprendere
« la loro lingua così incredibilmente intima. Nell'Opera in musica,
« invece, sempre così complicata, altre impressioni si intromettono
« per mezzo dell'occhio e ci distraggono con una moltitudine svariata
« di fantastiche immagini e con le più vivaci impressioni di luce e
« di colori; alle quali, per di più, si aggiunge la favola dell'azione.

« Da tutte queste cose lo spirito è attirato, distratto, sbalordito e
« reso quasi insensibile verso il sacro, misterioso e intimo linguaggio
« dei suoni; talchè, con simili mezzi, si va precisamente contro lo
« scopo che la musica si propone.

« A rigor di termini l'Opera potrebbe definirsi una invenzione an-
« timusicale in favore di intelletti antimusicali a cui la musica possa
« farsi digerire soltanto con qualche mezzo estraneo, come sarebbe
« l'accompagnarsi con una insulsa storiella amorosa, servita in poetico
« brodolungo; poichè una poesia serrata e ben pensata, il testo di
« un'Opera non la comporta, giacchè la composizione musicale non
« potrebbe seguirla.

« Si può dire che l'Opera sia divenuta omai la rovina della mu-
« sica. Infatti questa deve piegarsi e deformarsi dietro le linee e le
« irregolarità degli avvenimenti in una favola qualunque ecc., ecc. ».

Lo Schopenhauer è stato sempre di opinione che l'accompagnarsi delle parole con la musica nel dramma, non possa dar che un risultato poco spontaneo, ma forzato e perciò non così schiettamente artistico come può aversi dalla musica e dal dramma ciascuno da per sè e liberi nelle proprie forme. E forse non aveva torto; il riformatore di Lipsia giunse tardi, quando la musica era già troppo avanzata sulla propria strada e, colla musica religiosa e con la sinfonia, aveva raggiunto uno svolgimento perfettamente organico ed autonomo. Da questa altezza volerla far discender di nuovo per tornare a romper l'armonia delle sue forme e (come dice lo Schopenhauer) a liticare con miserie di ogni specie nel testo di un'Opera, è impresa pericolosa e difficile. Certo che la cosa sarebbe stata più facile prima della nascita del Beethoven.

Se la forma musicale non è possibile sul teatro che a patto di

assoggettare il testo e l'azione a convenzionalismi che oggi noi tutti troviamo ridicoli, questo vuol dire semplicemente che l'Opera è un genere di arte che ha fatto il suo tempo e che soltanto per consuetudine si regge ancora barcollando, sostenuta da lenocinii più o meno schiettamente artistici, come sarebbero i grandi apparati scenici, il solleticare il gusto momentaneo del pubblico o, nel miglior dei casi, un principio filosofico svolto simbolicamente sulla scena.

Da tutto ciò emerge chiara la tendenza a sostituire all'organismo musicale un altro organismo (quello di un racconto espresso o di un programma sottinteso) il quale compia nella musica l'ufficio che è compiuto, per esempio, dall'armatura di ferro in una statua di creta.

Tutta la musica a programma, i cosidetti poemi sinfonici, sono il più deplorevole esempio di questo *radotage* musicale; poichè la musica può, come abbiamo veduto, aggiungere veramente forza e intimità di espressione ad un'azione che da sè stessa visibilmente si svolga ai nostri occhi; ma, nel caso di un'azione soltanto immaginata e che l'uditore non può in verun modo ricostruire da ciò che gli viene offerto dal cosidetto poema sinfonico, l'effetto è nullo. L'azione resta nella mente del compositore e l'uditore non ne vede che le ombre deformate, incomplete, senza possibilità di indovinare quale sia la loro origine, nè il perchè esse si succedono in questo o in quel modo.

Tutti questi non belli risultati sono in fondo conseguenze delle riforme wagneriane.

***

Ciò nonostante il Wagner fu un genio; un genio che deve molto del suo successo e del suo significato all'essere stato, come suol dirsi, l'interprete del suo tempo. Cosa che, del resto, non gli assicura per sè solo l'interesse e il plauso del futuro. I pregi ed i difetti della società moderna sono anche quelli dell'arte sua. L'individualismo spinto, la tendenza all'esagerazione, il predominio delle teorie sulla intuizione spontanea, il lusso dei mezzi che abbaglia, sono tutte qualità che rivelano nel Wagner un figlio del suo tempo. Ma, d'altra parte, il bisogno e la ricerca sincera di un ideale serio e, in fondo, religioso che sollevi lo spirito al disopra delle banalità dell'utilita-

rismo, ideale che anima e si rivela in tutti i suoi lavori, è anche un tratto che lo stringe a quella eletta schiera che, nel nostro tempo, sente tutto il vacuo ed il pericolo della duplice tendenza che minaccia la civiltà moderna: da un lato, l'estetica pura, dall'altro l'aperta brutalità.

I difetti del Wagner, che sono gravissimi, non possono impedire che quello che c'è di luminoso nell'opera sua non rifulga di luce sovrana. Ma che cosa accade ai successori? I difetti s'imparano, il genio no; cosicchè questo rimase nelle sue opere, quelli dilagarono su tutta la musica moderna.

In fondo la grande seduzione del metodo di comporre wagneriano (intendo sempre il suo lato cattivo) sta nella poca fatica che costa. Rotta la forma musicale, è sempre facile andar dietro ad un testo e creare opere ed oratori a diecine come accade in oggi. Rotta la forma musicale, si ha un bell'accumulare effetti fonici strumentali o vocali che siano o affettare una semplicità ed eleganza da preraffaellita; si ha un bell'arzigogolare con modulazioni e accordi ricercati; la musica non scaturisce da un aggregato di frasette o dal confuso involgersi di una interminabile linea melodica; l'organismo manca, manca l'Unità, manca la Totalità; in una parola, manca l'Arte.

Tale è, generalmente, lo stato della musica ai giorni nostri. « Colpa del Wagner che ci ha indirizzati pel primo su questa via! » potrebbe gridare qualcuno. Io, per me, dico: colpa delle umane cose. Tutto nasce, cresce, poi decade e muore; e la decadenza si manifesta sempre nello stesso modo sia nel campo fisico sia in quello intellettuale: il dissolversi dell'*organismo*.

E del resto, è cosa sciocca fare un individuo responsabile di un movimento che apparisce, non in un caso isolato, ma in tutta l'arte musicale moderna o, piuttosto, in tutte le arti, anzi in ogni produzione intellettuale del tempo presente. Il frammentario, l'impressione del momento, l'analisi per l'analisi senza aver di mira veruno scopo sintetico, è una tendenza che si ritrova non solo nelle arti, ma perfino nelle scienze moderne; è il carattere del tempo: osservare senza comprendere. Tutti sintomi che denotano la mancanza di intuizione profonda, l'arrestarsi alla superficie delle cose, l'operare con la sola critica la quale non costruisce ma, di negazione in negazione, ci conduce allo zero. La tendenza individualista, che fa la nostra

epoca così differente dalla medioevale, dopo aver portato i buoni frutti, comincia (come in ogni processo) eccedendo, a portare i cattivi. Ai grandi sentimenti collettivi, impersonali, della musica religiosa polifonica nel coro, subentrò l'individuo idealizzato e tipico del dramma e si finisce oggi con l'individuo reale. L'arte non è più un quadro oggettivo ma, tutto al più (quando non è una bassa ricerca di successo) uno sfogo personale del sig. A o B, senza rapporto all'insieme delle cose e degli uomini; da ciò l'effimera durata. Noi ci troviamo, in fatto di musica, in uno di quei momenti critici in cui un modo di sentire e di vedere raggiunge, dopo un lungo processo, le estreme conseguenze; cosicchè, mentre non è possibile tornare indietro, manca ogni linea che nel futuro accenni a condurre a qualche cosa di veramente nuovo. È egli ancora possibile una novella fase artisticamente musicale? Importantissima domanda alla quale, dopo le osservazioni precedenti, sembra a me per lo meno assai azzardato il rispondere con un *sì*; se non che qui veramente, io credo, siamo così vicino all'oggetto da giudicare che sarebbe più prudente il rimandare

. . . . . ai posteri
L'ardua sentenza.

Tuttavia alcune considerazioni e conseguenze se non altro verosimili, credo di poter trarre dal sin qui detto.

Io spero che mi sia riuscito di far vedere come la musica (la nostra musica; non parlo nè dell'antica greca nè di quella di altri lontani popoli) abbia seguito, fin da quando ha cominciato a meritare il nome di arte, un processo evolutivo ben determinato sopra una linea costante; processo che è consistito nell'affermarsi in modo sempre più netto e fermo di quattro elementi fondamentali: il ritmo, la tonalità, lo svolgimento tematico e il ritorno dei pensieri. Le difficoltà che un'arte basata soltanto sull'intimo dell'animo, senza controllo e senza guida esteriore ha trovato nel suo progredire, spiegano pienamente la lentezza del cammino paragonato a quello delle arti plastiche o anche descrittive. Anche per queste ragioni essa giungeva l'ultima; ma giungeva anche al suo apogeo in un tempo in cui diveniva, per così dire, il linguaggio naturale dello spirito, più portato nei tempi nostri che nell'antichità, a ricercare e ritrovare nel proprio intimo, materia alla sua attività intellettuale. Quello che per l'antichità era stata

la scultura che, coi soli resti, ha empito il mondo di capolavori; quello che nel quattro e cinquecento è stata la pittura, suscitando l'interesse e l'entusiasmo non di alcuni intendenti, ma delle moltitudini, è stato, con durata anche più lunga in questo ultimo lasso di tempo, la musica. Il perfezionarsi della tecnica che permette all'artista di dar forma completa e adeguata al suo sentire, ha nella musica (come nella scultura greca e nella pittura italiana) seguìto la sua parabola lunga ma ben delineata di formazione e di dissolvimento. Entrerà ora la musica in quello stato di parziale interesse degli eruditi in cui vediamo languire ai giorni nostri la scultura e la pittura dopo che, alla loro volta, fecero (come ai giorni nostri la musica) palpitare di entusiasmo popoli intieri? Ogni verosimiglianza parmi stare per l'affermazione. Non solo lo stato dell'arte in sè stessa, di cui ho cercato di tracciare nelle pagine precedenti il cammino percorso: ma lo stato del gusto nel pubblico il quale naturalmente segue più o meno da vicino quello degli artisti, corrobora questo sospetto. Pongasi per es. mente al modo moderno di eseguire i capolavori dell'arte classica; come l'unità della concezione (per la quale oggi l'esecutore non ha, generalmente, nè senso nè intelletto) vada barbaramente frantumata dal meschino fraseggiare di acrobati musicali! Di questi sì che può dirsi con piena giustizia:

> non cape in quelle
> anguste fronti ugual concetto.

E lo stesso è da dirsi di chi ascolta. Io sono fermamente persuaso che l'unità della composizione è assai di rado, o meglio, quasi mai afferrata dall'ascoltatore; altrimenti non si saprebbe spiegare l'indifferenza completa che il novanta per cento degli ascoltatori dimostra verso questo pregio sommo dell'arte. Che una tale Unità regni sovrana come nel Beethoven o manchi, come generalmente nel Wagner, (per non parlare dei recenti compositori), non porta differenza per il pubblico moderno; poichè evidentemente non si può sentire la mancanza di una qualità verso la quale il nostro spirito è inerte. Dirò di più: per un intelletto non abbastanza energico e comprensivo, e perciò incapace di afferrare un tale insieme, la forma simmetrica, la conseguenza e unità del pensiero sono piuttosto un fastidio che un godimento; esso ama più il divagare di sensazione in sensazione, senza esser forzato a collegarle fra di loro.

Gli è presso a poco quello che accadrebbe ad un miope se fosse obbligato ad osservare un grande quadro senza l'aiuto delle lenti e, perciò, alla distanza di pochi centimetri. L'effetto sarebbe analogo: qua una testa, là una mano, poi qualche foglia d'albero, un lembo di cielo, e così via via. Che nel quadro poi vi sia un disegno o non vi sia, sarebbe, pel nostro miope, cosa più o meno indifferente. Bisogna per altro convenire che nella musica l'afferrar l'insieme è inevitabilmente più difficile che nelle arti plastiche. La musica richiede memoria e fantasia vivaci, per modo che l'ascoltatore possa ricostruire nella propria mente l'insieme di un organismo che, per necessità, non può presentare le sue parti che isolate nella fugace successione del tempo; è solo nello spirito dell'ascoltatore che devesi ricostruire quella totalità veduta e fissata dal compositore. Condizioni queste che, come rendono più faticoso al compositore il dare ordine e unità alle sue invenzioni, così rendono anche più difficile all'ascoltatore il seguirle nel loro disegno.

Ma a parte queste difficoltà inerenti all'essenza stessa della musica e contro le quali ogni artista ha dovuto lottare, la musica ne incontrà oggi un'altra forse più grave. L'uomo moderno in fondo non è artista: è o isterico o pedantemente erudito; due specie non molto care alle muse.

Che la musica attuale manchi di quegli elementi, di quei principî fondamentali che fino ai giorni nostri hanno guidato ed innalzato l'arte dei suoni ad una sfera indiscutibilmente gloriosa, parmi da tutte le osservazioni precedenti, cosa da non potersi mettere in dubbio. D'altra parte essa non ci dà nuovi principi; ma, a tentoni, va brancolando, accozzando insieme e quasi trastullandosi coi rottami delle pietre angolari del classico edifizio musicale. Non una forma nuova, ma false larve delle antiche, consciamente, artificiosamente impiegate con incertezza e quasi di nascosto, tra il timore di passar per antiquato e il non trovar altro santo a cui votarsi; ecco ciò che si ritrova nella musica modernissima. Essa è in uno stato di disfacimento, su di una via del tutto negativa, la quale non può che rapidamente precipitare nel nulla.

Nella piena coscienza di questo stato di cose, il nostro Verdi scrisse una volta: *Torniamo all'antico*. Se non che egli stesso lasciavasi, nelle ultime sue opere, trascinare dalla corrente. E, del resto, a si-

mili esortazioni, purtroppo si può sempre rispondere come Amleto al vecchio Polonio:

> e vecchio al par di me vi trovereste
> se, come il granchio, indietro
> voi camminar poteste.

* * *

Come *pendant* a questa funesta direzione (che almeno ha il pregio della spontaneità; il pregio di muoversi secondo le leggi di natura che regolano la vita e la morte di ogni organismo), troviamo la classe dei musicisti dotti; abbiamo il classicismo alessandrino di cui è principal sede la Germania odierna, come dell'aperta decadenza lo è l' Italia.

Tra il vecchio bianco e cadente e quello ritinto e imbottito, io per me, dò la mano al primo.

* * *

Un altro sintomo di quella che ho chiamato involuzione senile della musica moderna, si ritrova anche nella sua veste esteriore: la instrumentazione.

La grande importanza che oggi si dà a questa, dirò così, vernice del disegno musicale, ci rammenta il gran lusso d'instromenti che ritrovavasi per l'appunto nelle orchestre primitive. Non appena l'idealità della musica rifulse ai grandi artisti del passato, lungi dall'accrescere tali mezzi esterni, si vennero a poco a poco semplificando. Le quattro parti essenziali del quartetto si fissarono come il mezzo più conveniente per manifestare le linee musicali nella loro purezza e, con l'aggiunta di altri timbri che rappresentavano veramente altri caratteri tipici del linguaggio musicale, si ebbe l'orchestra classica in cui il Beethoven trovò tutte le tinte necessarie per colorire, senza abbagliare, la linea ideale delle sue creazioni. So benissimo che non tutto è perfetto nell'orchestrazione beethoveniana; chi porta davvero del nuovo nel mondo, trova anche i mezzi non del tutto adeguati ai suoi concetti. Da ciò nascono alcune imperfezioni nei suoi lavori che (quanto ai mezzi materiali e al loro uso) saranno evitate dai successori quando, purtroppo, quegli che aveva vero bisogno di tali perfeziona-

menti, è già scomparso dalla terra. Ma da questo miglior uso allo abuso, agli eserciti orchestrali odierni col loro stragrande numero di istrumenti musicali, aggravato da quelli non musicali, come i tamtam grossi e piccoli, i tamburi e tamburelli e campanelli e nacchere per giunta, ci corre. Meno colore e più linea; meno suoni e più musica!

Ma non è così la vita di oggi? Grandi discorsi e pochi fatti; *prometter lungo con l'attender corto;* e le arti (sebbene i loro simboli ideali vivano di perpetua gioventù sulle cime del Parnasso) quaggiù tra noi mortali, sono purtroppo figlie dirette delle instabili condizioni morali della società.

Alessandro Costa.